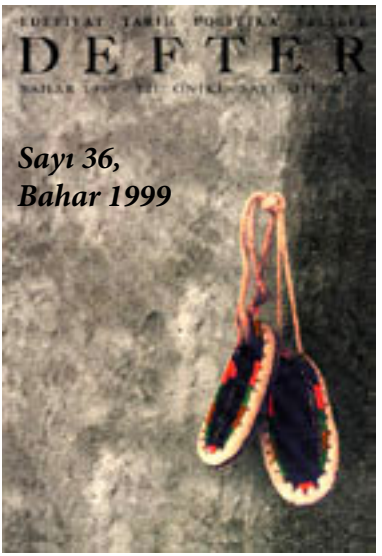
DEFTER

Sayı 36, Bahar 1999



İÇİNDEKİLER

- Defter'den
- Yer Duygusu
  Seamus Heaney; Çev. Nurdan Gürbilek
- Modern İrlanda Şiirinde Mit ve Ulus
  Richard Kearney; Çev. Bülent Somay
- Şiirde "Kimlik" Dönüşümleri: Kavafis ve Seferis Örneği
  Mehmet Yaşın
- Sloven Dilinde Şiir
  Boris A. Novak; Çev. İ. Kaya Şahin
- Doğmakta Olan Bir Modernizmin Bastırılışı
  Kostas Demelis; Çev. Orhan Koçak; Foti Benlisoy
- Rimbaud ve Mekânsal Metin
  Fredric Jameson; Çev. Kemal Atakay
- Uzun Denklem
  Orhan Koçak
- Bininci Yılında Aynaroz'a Yolculuk
  Adnan Ekşigil
- Evrenin Sessizliği
  Bülent Somay
- Kadınların Felsefesi
  Nilüfer Kuyaş
- Çifte Şantaja Karşı
  Slavoj Zizek; Çev. Bülent Somay

ŞİİR

- Şiirler; Patrick Kavanagh, Süreyya Berfe, İzzet Yasar, Günseli İnal, Abdülkadir Budak, Bejan Matur, Ahmet Ada, Mahmut Temizyürek, Funda Tuğrul, Halil İbrahim Özcan, Nilüfer Zengin, Enver Topaloğlu, Bayram Balcı

DEFTER'den

Bu sayının teması, şiir ve yerel bağlamlar. Yazıları seçerken, yerelin farklı içerikler edinme imkânını da sınırlamamak istedik. Şiiri ulusal kültür sahnesi içine yerleştiren yaklaşımlar kadar, bu çerçeveyi daha dar ya da daha somut bir yöresellik adına reddedenlere de yer verdik. Öte yandan, her yerel birim, hep başka yerlerle bir farklılaşma içinde, en azından bir ilişki içinde anlam kazanır. Dahası, ara-yer ve çoğul-yer olarak nitelenebilecek mekânsallıklar da vardır. Bu farklı sahneler buradaki yazılarda da belirecek. Böylece, bir karşılaştırma çerçevesinin kurulabileceğini, hiç değilse karşılaştırmalı bir yaklaşım için bazı çıkış noktalarının oluşabileceğini umuyoruz.

Buradaki yazılarda betimlenen farklı sahneler hem mekânsal hem de tarihsel eksenlere kayıtlıdır. Yine de tarihselden çok mekânsalın vurgulandığını belirtmeliyiz. Tarihsel farklılığın tek başına ele alınması, çoğu zaman, tek bir tarihin, belli bir yerin tarihinin temel alınması anlamına gelmiştir. Coğrafi mekânlar arasındaki ayrılığın bir "gelişme derecesi" farkına indirgenmesidir bu. Ve temel alınan tarih de Batı Avrupa'nın –esas olarak Fransız edebiyatının– tarihidir. Böylece ister istemez, diyelim 19. yüzyıl sonu Rus Romantizmi ile 18. yüzyıl sonu İngiliz Romantizmi arasındaki, ya da Ahmet Hâşim'in Simgeciliği ile Verlaine veya Mallarmé'nin Simgeciliği arasındaki fark da tek bir hat üzerindeki "ilerilik-gerilik" farkına dönüşür. Bu yaklaşımın daha yakından tanıdığımız başka bir versiyonu da "anlamışhk" veya "sindirmişlik" kavramlarında odaklanır: Tevfik Fikret'in kendi çağının Fransız şairlerinden sadece ikinci sınıf olanları –sözgelimi Baudelaire'i değil de Coppée'yi– görebildiği veya Hâşim'in aslında Simgeci değil de İzlenimci olduğu belirtilir. Oysa asıl sorulması gereken, bu "zaaf" veya "sapmaların" belli bir zorunluluk içerip içermediğidir. Belli bir coğrafi mekânda ortaya çıkan eğilimlerin başka mekânlara ancak belli bir kayma ya da sapmayla aktarılabileceği düşüncesi (o da eğer gerçekten aktarılmışsa), bu sayının örtük varsayımını oluşturuyor.

Ama bunun dışında, yazıların yöntem, tarz ve kapsam olarak birbirinden farklı olduğu görülecektir. 1994'te aldığı Nobel Edebiyat Ödülü'yle birdenbire sadece İrlanda'nın değil, belki İngilizce'nin de yaşayan en ünlü birkaç şairinden biri haline gelen Seamus Heaney, kendinden önceki kuşaklardan iki şairin, Patrick Kavanagh (1904-1967) ile John Montague'nün (d. 1929) şiirlerinde "mekân duygusu" üzerinde duruyor. Kavanagh, ulusallığa karşı kasıtlı bir yöreselliği öne çıkarmanın bu yüzyıldaki en tipik temsilcilerinden biriydi (bu yöreselliği kozmopolitizmin değil de "taşralılığın" karşısına dikmesi, onu bazı daha yeni eğilimlerin de öncüsü yapar). Montague'nün şiirlerindeyse hem yöresel hem de ulusal sahneler, ara-yer ya da çoğul-yer olarak adlandırılabilecek bir başka mekânsal duygunun etkisiyle bir kırılma geçirir. Ulusal mitler, popüler efsaneler ve genel olarak folklorik malzeme, W.B. Yeats'ten itibaren modern İrlanda şiirinin önemli bir cephesini oluşturmuştur. Richard Kearney'nin yazısında, Yeats'ten sonraki şair kuşaklarının bu malzemeyle ilişkisi, mit-ütopya karşıtlığı ekseninde ele alınıyor. Ve her iki yazıda da İrlanda'nın koloni tarihinin belirleyiciliğine dikkat çekiliyor.

Slovenya'nın genç kuşak şairlerinden Boris Novak'ın yazısında, daha klasik bir tarihselci betimleme var: Her şeyden önce, kendi özerk geleneğine sahip Slovenya şiiri diye bir olgunun gerçekten varolduğunu vurgulamak amacıyla yazılmış. Bu açıdan, bağımsızlığını yeni kazanmış (ya da kazanmak isteyen) başka toplulukların edebiyatlarıyla bir karşılaştırma öğesi de oluşturabileceğini düşünüyoruz.

Kostas Demelis'in yazısı, Kostas Karyotakis ile Yannis Ritsos'un iki şiirini karşılaştırarak, modernizmin 20. yüzyıl Yunan şiirindeki öyküsünü ayrıştırıyor: Birincisi, Demelis'e göre daha doğduğu anda bastırılan ve en ünlü temsilcisi Kavafis olan bir "kozmopolit modernizm"; ötekiyse, Demelis'in "muhafazakâr modernizm" olarak adlandırdığı ana akım. Bu ikincisi, 19. yüzyılın Solomos ve Palamas gibi ulusçu şairlerinin mirasını modern(ist) bir dile çevirme işlemi olarak da görülebilir. Bu çeviri, yüksek ifadesini, Yorgo Seferis'in şiirlerinde bulmuştur. Demelis, Ritsos'u, bu "muhafazakâr modernist" yönelişin halkçı bir türevi olarak değerlendiriyor.

Arthur Rimbaud'nun yapıtı, Paris Komünü dolayısıyla yazılmış parçalar dışında, sadece bireysel/öznel bir duyarlığın yabanıllığa doğru infilakı olarak görülmüştür çoğu zaman. Fredric Jameson, Rimbaud'nun görünüşte tarihdışı ve mekânsız şiirlerinde çok belirli bir tarihin izlerini araştırıyor: dünyanın merkez (emperyal) ve çevre (sömürge ve yarı-sömürge) olarak mekânsal bölünmesinin tarihi. Jameson'a göre Rimbaud, merkezde yazan bir şair olarak hem çevreye (ve bu bölünmenin kendisine) karşı kör kalmış, hem de "ayrıcalıklı bir kayıt cihazı" oluşturan duyarlığıyla bölünmeyi bir depremölçer gibi kaydedebilmiştir.

Ara-yerde veya çoğul-yerde bulunmak, Mehmet Yaşın'ın şiirlerinde öne çıkan bir temaydı. Buradaki denemesinde, kendi şiirine ve başka bazı şairlere böyle bir deneyimin ışığında bir kez daha bakıyor.

Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın şiirini "en somut, en yalın, en evcil" sözleriyle tanımlamıştı. Bu "evcilliğin" dolaysız ve kendiliğinden bir biçimde belirmediğini, tersine "sentetik" bir biçimde ortaya çıktığını, ulusal kültür sahnesinin bazı talep ve zorunluluklarına modernizmin içinden verilmiş bir cevap olduğunu öne süren bir yazıyla ben de bu dosyaya kendimi dahil etmenin yolunu buldum.

Dosya dışı katkılardan Bülent Somay'ın metni, geçen sayıda çıkan Saffet Murat Tura'nın inanç ve psikoterapi konulu doğurgan ve çok ses getirmiş yazısına epeyce beklenmedik bir noktadan verilmiş bir karşılık. Ama dolaysız bir bütünlük ya da yekparelik fikrine getirdiği eleştiriyle, yukardaki yazılara da ilginç bir arayüzle bağlanıyor. (Tura'nın yazısına başka karşılıkların da geleceğini umuyoruz.)

Adnan Ekşigil'in Aynaroz manastırıyla ilgili gezi yazısı, Yunan toplumunun dışardan bakanlara (belki içerden bakanlara da) çelişik görünen bazı özellikleri (örneğin Aydınlanma karşıtı bir kilisenin büyük siyasal nüfuzu ile demokrasinin aynı anda işleyebilmesi) hakkında önemli gözlemler de içeriyor.

Bu sayıda iki de değinme var. Nilüfer Kuyaş'ın polemiğinin konusu, Tahsin Yücel'in yine geçen sayıda çıkan kadın dergileriyle ilgili yazısında dile getirdiği düşünceler. Slavoj Zizek'in yazısını Kosova savaşının hemen başında sipariş etmiştik. Bu arada Alman *Die Zeit* dergisinde de yayımlanan bu metnin biraz daha geniş bir versiyonu, şimdilerde internet aracılığıyla e-posta adreslerinde de dolaşıyor.

Muhtemel katkılar için *Defter*'in önümüzdeki iki sayısının başlıca temalarından sözetmek iyi olacak. 1999 Yaz sayısında, 70'li yılların politik kuşağının pek ifade bulamamış deneyimini, önceki ve sonraki dönemlerle karşılaştırmalı bir çalışmayla anlamlandırmayı amaçlıyoruz. Elbette istenen, bir kuşak ideolojisi yapmak ya da duygusal bir yakın tarih / kişisel tarih incelemesi değil; daha çok yıllardır 12 Eylül askeri darbesini milat alan ve "80 öncesi" gibi bir ifadeyle geçiştirilen 70'lerin toplumsal ve kültürel ortamını dönemselleştirmek, bu kuşağın deneyimini de bu açıdan görelileştirmek. Ayrıca bugün karşımızda duran siyasal tabloyu bu deneyimin ışığında değerlendirmenin bir açılım getirebileceğini düşündük.

Sonbahar'da ise "insan haysiyeti" konusunu hukuksal, tarihsel, felsefi, psikolojik ve bedensel yönlerden ele alan ve yerel bağlam(lar)ı vurgulayan bir sayı planlıyoruz. Kuşkusuz ilgimiz en başta Türkiye'nin geçirdiği kültürel değişim karşısında kavramı sınama, irdeleme ihtiyacından kaynaklanıyor.

Yaz sayısı (sayı 37) için son yazı verme tarihi 20 Haziran, Sonbahar sayısı (sayı 38) için ise 20 Eylül. Katkılarınızı bekliyoruz.

Orhan Koçak

Y E R D U Y G U S U

Seamus Heaney

Bir yeri tanımanın, onu sevgiyle yaşatmanın iki yolu var bence; birbirini tamamlayabilen ama aynı ölçüde uzlaşmaz da olabilecek iki yol. Birinin okuma yazmayla ilgisi yok; yaşanmış, bilinç dışı. Diğeri ise okuyup yazarak edinilmiş; öğrenilmiş, bilinçli. Edebi duyarlıkta bu ikisi, bilinçli ve bilinç dışı bir gerilim içinde birlikte var olur çoğu zaman. İşte burada bu gerilimi, bu gerilimin ürettiği şiiri tartışmak istiyorum. Farklı İrlanda duygularının, Kuzey İrlanda ve üzerinde yaşadığımız adanın belirli yerleriyle ilgili duygunun son yüzyıl içinde şairleri nasıl etkilediğini ele almak istiyorum.*

Kuşkusuz bu araştırmayı çok daha öncesine götürebilirdim. Çünkü İrlanda şiirinde yer adlarının özgün anlamlarının anlatıldığı, bir tür mitolojik etimoloji oluşturan şiir ve öykülerden oluşmuş koca bir tür var: *Dinnseanchas.* Erken dönemin ürünü olan *Tain bo Cualigne* (Cooley Boğası Destanı) gibi bir epik şiir, Connacht orduları Cruachan'dan Calingford'a doğru yol alırken meydana gelen çeşitli olaylar ile bildiğimiz yer adları ya da en azından Gael geçmişte bilinen yer adları arasında bağ kurarken birçok *dinnseanchas* örneğine yer verir. Louth ilindeki Ardee kasabası örneğin. İrlanda dilinde Ardee, Ferdia'nın Sığ Suları demektir; gençliklerinde silah arkadaşı olan Cuchullain ve Ferdia'nın gündüz göğüs göğüse çarpışıp gece birbirlerinin yaralarına baktıkları, nihayet Cuchullainn'ın büyülü kılıcı *gae bolga*'yla Ferdia'yı öldürdüğü yer burasıydı, Fane Irmağının geçit verdiği bu sığ sular. İrlanda dilinin *lingua franca* olduğu yıllarda herkesin gayet iyi bildiği bir öyküydü bu; günümüzde de Ulster çevriminin en iyi bilinen, en çok sevilen efsanelerinden biridir.** Böylece yer adı Ardee, efsanevi ve yerel olanla özlü bir biçimde bütünleşmiştir.

Bugün Ardee hakkında bunları biliyor olmak için bir parça okumuş yazmış olmak gerekir. Adın ram anlamını anlamak, topografik bilgiyi ona yükle-

* Bu yazı, Heaney'nin Ocak 1977'de Ulster Müzesi'nde yaptığı konuşmanın metnidir. Buraya, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* (The Noonday Press, 7. basım, 1995) adlı deneme kitabından alınarak çevrilmiştir. (ç.n.)

** *Lingua franca*: Farklı diller konuşan toplulukların birbiriyle anlaşmak için kullandığı dil; *Ulster çevrimi*: İrlanda'nın kuzeydoğusunda yaşayan Ulsterlilerin kahramanlıklarını anlatan efsane ve öyküler dizisi. (ç.n.)

nen insani anlamlarla zenginleştirebilmek için altta yatan Gael efsanesine başvurmamız gerekir. İrlanda manzarasının tamamı, John Montague'nün deyişiyle, okuma becerisini kaybettiğimiz bir el yazmasıdır. Turist olarak Donegal ya da Connemara ya da Kerry'ye gittiğimizde, çevremize en iyi ihtimalle estetik bir gözle bakar, gördüklerimizin resimlerdeki kadar güzel olduğuyla kendimizi avutur ya da hiçbir şeyin bozulmamış olduğuna seviniriz. Ama içimizde hissettiğimiz bir yer bilgisi, bir mucize ya da bir gelenek duygusu yoktur pek. Tory Adası, Knocknarea, Slieve Patrick: Bütün bu yerler eski kültürün çağrışımlarıyla doludur, ama eski kültür bize bir şey ifade etmediği sürece, manzaranın öğeleri kendilerinden başka bir şeyle, bizim hâlâ ait olabileceğimizi hissettiğimiz bir şeyle yakınlık kurmadığı sürece, bizim için görsel bir haz kaynağı olmanın ötesine geçmezler.

Öte yandan, Tory'den Knocknarea'ya doğru kıyı boyunca güneye uzandığımızda Drumcliff köyünden, Ben Bulben'den aşağıya doğru Lissadell ve Innisfree yakınlarından geçeriz. Bu yerlerin hepsi şimdi hayal dünyamızda yaşar, hepsi bizde görsel olmakla kalmayan tepkiler uyandırır, hepsi bir şairin ve şiirinin ruhuyla doludur. İnançlarımız ya da siyasi eğilimlerimiz ne olursa olsun, bireysel duyarlığımız hangi kültür ya da altkültürün rengini taşıyor olursa olsun, hayal gücümüz adların uyarımına teslim olur, o yerle ilgili duygumuz yoğunlaşır, yalnızca coğrafi bir ülkenin değil, aynı zamanda bir zihin ülkesinin de sakinleri olduğumuzu hissederiz. Olabilecek en zengin görünümüyle yer duygumuzu oluşturan işte bu duygu, bu teslimiyettir; zihin ülkesine bilinç dışı yollardan rengini veren ister kulaktan kulağa devralınan bir ortak kültür, ister bilinçli olarak tadına varılan bir edebi kültür, isterse her ikisi birden olsun, coğrafi ülke ile zihin ülkesi arasındaki bu asude evliliktir.

Bu evlilik metaforu bizi araştırmamızda biraz daha ileri götürebilir. Çünkü evlilik yüzyıllar boyunca varlığını kutsalın alanında sürdürmüş, bugünse dünyevi alan içinde düşünülen, hatta bazen orada var kalabilen bir şey. Yer duygumuz, hatta yeri *duyumsama* biçimimiz için de geçerli bu. Yer duygumuz bir zamanlar az çok kutsaldı. Manzara bir ayini andırıyordu, işaretlerle doluydu, görülebilir gerçeklerin ötesinde bir gerçeklik sistemi ima ediyordu. Yalnızca otuz yıl önce ve Belfast'ın otuz mil uzağında, bu tür bir dünyayı, bize yadigâr kalmış böyle bir dünyayı fark ettim sanıyorum. İnsanların eski ilahi düzende yaşantıladığı gibi, yeri bir yadigâr olarak görme duygusunu bir ölçüde korumuş olabilirim bu sayede. Yürüyerek okula giderken, Mulholland yamaçlarından Beg Gölü'nü gördüm, ağaçların arasından Church Island'ın kulesi yükseliyordu. Church Island'da Eylül ayında Pazar günleri adaya bir gezi düzenlenirdi. Aziz Patrick'in orada dua ettiğine inanılıyordu, üstelik o kadar yoğun duygularla dua etmişti ki eski kilisenin avlusunda yerde bir taş dizlerinin şeklini almıştı. O taşın içinde biriken yağmur suyu tabii ki şifalıydı; taşın hemen arkasındaki çalı

da, insanların siğillerini ve yaralarını yıkarken kullandıkları çaputlarla donanmıştı. Bu güneşli günde, Beg Gölü'nün ardında yükselen Antrim tepelerinde, hemen fark edilen Slemish tümseğini, genç Patrick'in koyunlarını otlattığı dağı görebiliyordum. O efsane ve Aziz Patrick'in *Confessio*'da (İtiraf) kış ayazında uyanıp Hıristiyan Tanrı'sına dua edişini anlattığı dizelerde çınlayan çileci zafer duygusu, bu ikisi birlikte Slemish'e kendine has bir hale kazandırmıştı. Dahası, zihnin gözünde onu, evden okula giderken karşımızda gördüğümüz, halesini "Slieve Gallon Yamaçları" adlı İrlanda şarkısına borçlu olan daha büyük, daha yakındaki Slieve Gallon'dan da daha kudretli kılmıştı. Birgün Aughrim Tepesi'nde, okulla gölün arasında eski bir kılıç bulmuştu biri. Bizim gözümüzde bir Viking kılıcıydı bu, çünkü bu neredeyse efsanevi halkın bin yıl önce gemilerle Bann'a geldiğini biliyorduk. Öğretmenin odasındaki bir rafta da, Neagh Gölü'nün sularının hareketiyle taşlaşmış bir tahta parçası vardı.

Dünyaya sanki mucizevi ya da büyülü bir bakışın temeli vardı orada. Eski zaman bilgileri, boş inançlar, yarı pagan yarı Hıristiyan düşünce ve uygulamalardan oluşan eksilmiş bir yapının üzerinde yükseldiği bir temel. Yörede yetişen bitkilerin çoğunun dinsel bir gücü vardı; özellikle de sözcüğün* kökü *religare*'nin (sımsıkı bağlamak) çağrıştırdığı anlamda. Tek bir alıç bile bizi perilerin kudretli dünyasına bağlayabiliyordu. Babam ne zaman bu tür bir dikenli çalıyı kesse cezasız kalmazdı bu: At birden fırlayıp ayağını kırar, vurulması gerekirdi. Yeşil sazlar bizi Azize Brigit'in iyilikle dolu ruhuna bağlıyordu. Şubatın ilk günü, Brigit yortusunda kesilen sazlardan haçlar yapılır, bu haçlar yılın geri kalan bölümünde odaları ve müştemilatları süslerdi. Gerçekten de en sevdiğim, bir bakıma en esrarengiz anılarımdan biri, yaşlı komşumuz Annie Devlin'le ilgili olanıydı: Bir bakıma yerel bir kâhin olan Annie Devlin evin ortasında, yerde yeşil sazların arasında oturmuş saz örüyor, aynı zamanda hepimizi o ayinleştirilmiş hayatın örgüsüne katıyordu.

Sonra Mayıs yortusunda düğünçiçekleri ve gelincikler, sanki kendilerini bir ayine teslim etmiş gibi pencere eşiklerinde belirirdi. Mayıs ayı boyunca pagan tanrıça Bakire Meryem olur, yatak odalarında bulunan konsolların üstündeki sunağı için Mayıs çiçekleri toplanırdı. Böylece çuhaçiçekleri ve kırlangıç otları da bizi kutsalın parçası kılar, karşılığında onlar da kutsalın parçası olurlardı. Yaz sonu: Babam yakasına, hasadı kutlamak için turfanda mısırlardan örülmüş süsler takmış. Halloween zamanı: Şalgam, o tanıdık ve son derece gerçek kök, içindeki mum delikten karanlığa ışık saçarken, bir tür kötülük köküne dönüşürdü. İçerde, ocak başında ise eski zamanlardan konuşulurdu. İneklerin nazara geldiği, insanların keçi kılığına girmiş şeytanla karşılaştıkları, hava karardıktan sonra yolda şeytanın zincir şıkırtısını andıran sesini duydukları,

* Yazar burada "din" anlamına gelen *religion* sözcüğünün kökünden söz ediyor. (ç.n.)

karanlık yerlerde oynaşan ışıklarda şeytanı ya da bir kötü ruhu gördükleri zamanlar. Bütün bunları tek tek saymak bana keyif veriyor; bunun kendisi yerin gücünün bir işareti bence.

Ama kuşkusuz o yerde soluk alıp veren yalnızca eski din değildi. Daha yeni inanç biçimleri de farklı yörelerle yakından bağlantılıydı. Örneğin Hillhead'de kırmızı, beyaz, mavi bayrağın dalgalandığı direk, kutsal bir dağ kadar güçlü bir totemdi. Gael Atletler Birliği'nin bulunduğu yerin girişinde boy atmış yeşil kestane ağacı, üç renkli bayrağın Paskalya ya da spor bayramlarında yasalara meydan okurcasına dalgalandığı tepe olmaktan ötürü çok daha yeşil görünürdü. O güzelim çiçek hüsnüyusuf,* Orange'lı William'la, zamanı gelince uzun merdivenden yukarıya, kısa ipten aşağıya, cehenneme yolladığımız o kralla bağından ötürü hayal dünyamızda zan altında olduğu sürece, topraktan fışkırmış pırasaları ve bütün bahçeyi halı gibi kaplayan ravent yapraklarıyla Annie Devlin'in dal budak sarmış bereketli bahçesi, o doğal toprak bile en kötü inançlarımızın izini taşıyordu.

Bütün bunlar gerçekti, hepsi olağan döngünün parçası, hatta o döngünün kendisiydi. Ama bütün bunların günümüzde artık tanıdık bir edebi halesi var. Bugün böyle bir hale varsa eğer, ondokuzuncu yüzyıl sonunda kendi yerlerimizle ilgili birdenbire gelişen bir gurur sayesinde vardır kısmen. Yeni bir edebiyata, halk kültürüne yönelik yeni bir ilgiye, İrlanda dilini canlandırmayı amaçlayan bir harekete, genel olarak yerel bir geleneği kurma ya da yeniden kurma azmine yol açan bu yeni edinilmiş gururdan ötürü vardır. Çağın ruhunun giderek daha bilimsel ve dünyevi bir nitelik kazandığı bir dönemde, Sir James Frazer'ın *Golden Bough*'da (Altın Dal) eski inançların gizemini yok etmeye ve eski yerleri standartlaştırıp teşrih etmeye çalıştığı bir sırada, Yeats ve arkadaşları bilinçli bir kültür karşıtı hareket başlatarak perileri eski konumlarına geri döndürmeyi, dünyayı maddeci olmaktan çok büyüsel kılmayı, toplumla ilgili toplumsal ve siyasal yorumların yerine efsanevi ve edebi bir ırk tasarımı geçirmeyi deneyeceklerdi.

Uzun zamandır, Kelt Alacakaranlığı'na hoşgörüyle gülüp geçmek moda. Oysa unutulmamalı: Bu hareket kendi toprağımıza, kendi yerimize, kendi dilimize, İngilizce ve İrlandacaya duyduğumuz güveni keşfetmemizin başlangıcıydı. Şunu kabul etmemiz gerekir: Yeats'i, Londra edebiyat çevrelerinde geçerli estetik tarzların sunduğundan başka bir dil, başka bir imgelem aramaya götüren, kendi Sligo yörelerinin başkalığını hissetmiş olmasıydı.

Yeats'in ikili bir amacı vardı kuşkusuz. Bunlardan biri, İrlanda'da yaşayan insanları kendilerine ait bir dünyaya bağlayacak eski efsane ve halk inançları bü-

* Hüsnüyusuf çiçeğinin İngilizcesi "sweet William", Heaney bu yüzden hüsnüyusufla Orange'lı William arasında bir bağ kuruyor. (ç.n.)

tününü yeniden ortaya çıkarmaktı. Tıpkı daha önce sözünü ettiğim Ardee adında olduğu gibi: Bu ad eski efsaneyi, Ardee'de yaşayanların "ben kimim" ve "neredeyim" duygusuyla iç içe geçiriyordu. Bu bakımdan Yeats, Carson McCullars'ın şu sözünden pekâlâ övgüyle söz edebilirdi: Kim olduğunuzu bilmek için, kendinize ait bir yeriniz olmalı. Yeats'in ikinci amacıysa, yeniden ortaya çıkarılmış bu tarihsel yer duygusuna, yeni bir dizi çağrışım katmaktı; köklerini kendi bölgesinden alan, kendi dilini kullanan modern bir İrlanda edebiyatı İrlandalıların imgelemine girdiğinde ortaya çıkacak bir dizi çağrışım. Bu girişimdeki tipik an, Yeats'in Paris'teki bir otelde Synge'le karşılaşmasıydı. Yeats, bohem hayatın peşinde dekadans üslubuyla boğuşan Synge'i, Aran Adaları'ndaki yaşamı kabilenin dilinde ifade etmesi için batıya yolladı. İşte İngiliz dilinde yeni bir zihin ülkesinin, şairlerin zihinlerinde canlandırdıkları batının, trajik balıkçılar ve şairane köylülerle dolu batının ilk tohumları o an atılmış oldu.

Synge *The Tinker's Wedding*'in önsözünde, benim bu tartışmadaki kaygılarımla örtüşen bir deyim kullanmıştı. Şöyle yazıyordu: "Tiyatro, ciddi sorunları ele aldığı ölçüde değil, hayal gücümüzü canlı tutan o kolay tanımlanamayacak besini verdiği ölçüde ciddileşir." Bence bu besini yeterince almamızı sağlayan, İrlanda edebiyatındaki Yeniden-Doğuş'un katettiği yoldu; bu canlanmanın yaratıcı proteini ise büyük ölçüde yer duygusundan alınmıştı. Örneğin Yeats'in 1874'te, henüz yirmi dokuz yaşındayken kaleme aldığı bir incelemesinde şu kısa ama aydınlatıcı an var: "Herhangi bir sanat yapıtının tikel gereksinimlerimiz açısından değerini ancak bu sanat yapıtını ölçümüz ve rehberimiz olan anılarımızın hiyerarşisine yerleştirdiğimizde anlarız. Benimkilerin başında, çok önceye ait bir gece sahnesi var: Küçük bir gölün kıyısındayım, kulağıma sazların arasında esen rüzgârın sesi geliyor, mavi gökyüzünde uçan turnalarla ilgili bir Japon resmi, nihayet Homeros'tan birkaç dize." Yeats burada Mathew Arnold'ın "mihenk taşları" dediği şeyden, yaratıcı deneyimin doruklarından, "ölçümüz ve rehberimiz olan anılar"dan söz ediyor. Arnold'ın mihenk taşları bütün bir Avrupa şiirinden alınmış edebi mihenk taşlarıydı, ama bence Yeats'in anılar hiyerarşisinde ilk sırayı apaçık biçimde yerel, onun yerin ruhu anlayışıyla derinden bağlantılı bir deneyimin alması tipik ve anlamlıdır. O gece, sazların arasında esen rüzgâr onunla kalmıştı. Dahası, zihinsel iklimini o kadar etkilemişti ki dört yıl sonra yayımladığı şiir kitabı, İrlanda ikliminin duygularını İngiliz şiirine taşıyan ve o şiirin atmosferini değiştiren bu kitap adını o rüzgârdan aldı.

Bütün bunlara rağmen, belli bir yeri, belli bir yaşam tarzını tanımaktan, oraya ait olmaktan kaynaklanan bu beslenmenin yalnızca İrlandalılara özgü bir saplantı olmadığını anlamamız gerekir. Bir edebiyatla ortak bir dile sahip bir yöre arasındaki ilişki de İrlandalılara özgü değil. Şu doğru: Kuzeyde ve güneyde, tarihimizdeki kendine özgü çatlaklar yüzünden, ayrıca toprağa ve farklı dillere sahip olmanın sorunu özellikle acilleştirmesi yüzünden, gerçekten de bu

ülkede başka yerlerde olduğundan çok daha fazla sözünü ettik bunun. Ama Dante'nin pekâlâ bir yöre adamı olduğunu, ünlü şiirinin yürekten bağlanılmış yerler ve yer adlarıyla dolu olduğunu, cehennemin dolambaçlı ve karanlık yollarında ilerlerken lanetlenmiş arkadaşları ve düşmanları tarafından çoğu zaman görülmek yerine işitildiğini, onlar tarafından yerel dili sayesinde tanındığını ya da onları dilleri sayesinde tanıdığını hatırlamak hoşuma gidiyor. Burada İngiliz şiirindeki yer duygusundan da söz edebilir, bu şiirin bu bakımdan Tennyson ve Auden, Arnold ve John Clare, Edward Thomas ve Geoffrey Hill gibi birbirinden çok farklı yeteneklerle dolu olduğunu görebilirdik.

Şimdi yeniden kendi topraklarımıza dönmek, bu kez Monaghan'da ne bulabileceğimizi görmek istiyorum. Patrick Kavanagh'ın şiirlerinin konusu büyük ölçüde yüresiydi. Daha önce de söylediğim gibi* kendiyle kavgası kendiyle yöresi arasındaki kavgaydı; küçük tepelere bağlanmış, taşlı gri toprağı işlemiş, okuma yazma öncesi benlik ile "Esas gerçeğin sanat, müzik ve edebiyat olduğu/ Krallar şehri"ne özlem duyan okur yazar benlik arasındaki kavga. "Destan" adlı sonesi kendiyle ilgili bu gerçeği anlamasının, yöresel olanın derin önemini kabul edişinin şiiriydi. Yeats İrlanda'nın bölgelerini kutsarken bilinçli olarak kültürel, en geniş anlamıyla siyasi bir amaç güdüyordu; Kavanagh'ın ise böyle bir niyeti yoktu. Yeats büyük olasılıkla onu, William Allingham için söylediği gibi, ulusal değil yerel olarak adlandırırdı; Kavanagh ise kendini yöresel olarak adlandırmayı seçerdi. Her tür ulusal amaçtan, "bir tinsel varlık" olarak İrlanda'ya yönelik her tür inançtan vazgeçmişti Kavanagh. Buna rağmen, ironik bir biçimde, yapıtı İrlandalıların çoğunluğunu Yeats'de olan birçok şeyden çok daha dolaysız bir biçimde, çok daha yakından etkiler. Bunun Kavanagh'ı daha önemli bir yazar kıldığını söylemeyeceğim. Sadece şunu söylüyorum: Kavanagh'ın Monaghan'ın pek umut vaad etmeyen, gösterişsiz kırına olan bağlılığı ve o bölgenin otantik dilini kullanması, toprağa bağlı yaşamın belki de en belirleyici deneyim olduğu İrlanda'da çoğunluğa kendileriyle ilgili öyle bir imge sundu ki, bu imge o insanların kendileriyle ilgili duygularını, Synge'in yapıtının önsözünde sözünü ettiği ciddiyetle besleyebildi. Kavanagh'ın hayal gücümüz üzerindeki derin etkisi, onun etrafı çalılarla çevrilmiş o tanıdık okuluna bir zamanlar bizlerin de gitmiş olmasından kaynaklanır. Kavanagh otuz yılı aşkın bir süre Inniskeen'de küçük bir çiftçinin oğlu olarak yaşadı; panayırlarla, futbol maçlarıyla, kiliseye ve dansa giderek geçen bir yaşam. Komşularının temeldeki dindarlığını, uyanıklığını, kaba davranışlarını, kanlı canlı dilini paylaşıyordu. Onlarla kumar oynuyor, onlarla düşüp kalkıyordu. Toprak, sığır ve mısır alıp satıyordu. Bürün bunlara rağmen, kendini yöresinin dışsal örüntüle-

* Heaney burada, bu denemenin de içinde yer aldığı *Preoccupations* adlı kitabındaki "From Monaghan to the Great Canal" adlı yazısına gönderme yapıyor. (ç.n.)

rine eklerken, onu başkalarından ayıran bir duyarlık ve özlem vardı daima. Çünkü komünal bir yaşamın sesi olarak tanıdığımız bu şairin kendisiyle ilgili müthiş bireysel bir duygusu vardı. "Şair hiçbir zaman halktan biri değildir," diyordu *Self Portrait*'inde (Otoportre): "Bağlantısız ve mesafelidir; sıradan danslarla geçen bir yaşam ya da futbol muhabbeti ona göre değil. Bunlara katılabilir ama ait olamaz." Bu söyledikleri Kavanagh'ın yazdığı ilk önemli şiirin bir tefsiri gibidir; ona en yakın olan şeye olan uzaklığıyla ilgili bir şiirdir bu, ama aynı zamanda yukarıdan bakıyormuş gibi göründüğü sıradan danslarla geçen yaşamın ayrıntılarının sevgiyle anlatıldığı bir şiir.

Orada* "Inniskeen Yolu, Temmuz Akşamı"nın bir yer için yazılmış bir aşk şiiri olduğunu söylemiş, "blooming" (çiçeklenen) sıfatının aynı anda iki anlama birden açıldığını; sabırsızlığı ifade eden bir sözcük olarak yerel ve yöre ağzındaki anlamına, büyüme ve serpilmeyi kutsayan bir sözcük olarak ise taşıdığı edebi yüke bağlı kaldığını söylemiştim. İpince bir kök gibi Kavanagh'ın yöresinin tüm duyarlığına ulaşan bir başka ufak sözcükte de aynı güç vardır. İlk dizede "bisikletler ikişer üçer giderler ("the bicycles go by in twos and threes"). Yoksa daha standart bir İngilizce ifadede ya da yerde olduğu gibi "geçmezler" (pass by) ya da "geçip gitmezler" (go past). İşte bu küçük söyleyiş farkıyla Kavanagh burada anlatmaya çalıştığım şeye temas eder. Bir yere hayat veren kanın o çok ufak yarığın içine dolmasını sağlar. Dahası, "go by" ve "blooming" konuşurken kullanılan doğal sözcüklerdir; yoksa İrlanda dilinin Synge tarafından ayinselleştirilmesinde olduğu gibi, halk gibi konuşmanın ya da ayrı bir dilin işaretleri olsun diye konmamışlardır oraya. Inniskeen İngilizcesi seyirlik bir lehçe olarak değil, yazarın ana dili olarak kullanılmıştır ki bu da Kavanagh'la Yeniden-Doğuş yazarları arasındaki temel farklılığa işaret eder. Kavanagh'ın söyleyişinde ya da dünyasında programlanmış hiçbir şey yoktur. "Shancoduff" şiirinde grameri bozuk sığır tüccarı "Who owns them hungray hills?" (O aç tepelerin sahibi kim?) diye sorar; ama o konuşurken, şairin "those hills" yerine kullanılan "them hills"i ne özel bir çeşni gibi yücelttiğini ne de ona yukarıdan baktığını biliriz. Halkıyla göz hizasında karşı karşıya gelir şair: Onların bağrışlarını çalının öte yanından duyar, yoksa Synge'in Wicklow için yaptığı gibi, tavan arasındaki çatlaklardan değil.

"Duffy'nin 'Canın cehenneme!' diye bağırdığını duydum," diye anlatır Kavanagh "Destan"ında. Duffy'lerle McCabe'ler arasındaki kavganın sıradanlığı onu yine onların bütün o "çiçeklenen" kalabalığından sabırsızlanmasına yol açar:

* Heaney üst paragrafın sonunda ve burada yine "From Monagham to the Great Canal" adlı yazısını kastediyor. (ç.n.)

That was the year of the Munich bother. Which
Was more important? I inclined
To lose my faith in Ballyrush and Gortin
Till Homer's ghost came whispering to my mind.
He said: I made the Iliad from such
Local row. Gods make their own importance.

[Münih belasının yılıydı. Acaba
Hangisi daha önemli? Tam kaybedecekken
Ballyrush ile Gortin'e inancımı
Homeros'un ruhu gelip fısıldadı kulağıma.
Dedi ki: Ben de böyle bir mahalle kavgasından yazdım
İlyada'yı. Tanrıların önemi kendilerinden menkul.]

Bu örnekte, yöre ağzı yörenin ötesine uzanır. Avrupa tiyatrosu Munich, yöre diline ancak bir sıkıntı olarak çevrilebilir, sıkıntı haline gelir gelmez de bilinebilir olur; evdeki sıkıntıdan hiç de daha parlak olmayan bir şeydir artık. Tanrılar gibi dil de kendi önemini kendisi yaratır. Yer duygusu, Kavanagh'ın çok değer verdiği, hep olumlu bir anlam yüklediği bir sözcükle söylersek, her zaman bir "bakış açısı" içinde belli eder kendini. Kavanagh sıradan, gerçek, bilinir ve önemsiz olanı sevmiştir.

Yöreselcilik evrenseldir; temel olan şeylerle ilgilidir. Başka bir yere göç etmiş insanlar kökleriyle olan bağlarını sözde ulusal gazeteler aracılığıyla sürdürmez. Londra'da, Katolik kiliselerinin dışında, yerel İrlanda gazetelerine büyük bir talep var. St. Joseph Kilisesi'nin dışında Highgate Tepesi'nde tek başınayken koşup *Dundalk Democrat*'imi aldım; onu okurken doğup büyüdüğüm tarlalardaydım yeniden. Şimdi kendimi çözümlerken, yazdığım her şeyde bu sürekli tekrarlayan motifin, geriye gitme ihtiyacının olduğunu görüyorum... Yerel gazetelere dönüşümün nedeni bu. Kim ölmüş? Kim çiftliğini satmış?

Kavanagh'ın yöresiyle ilişkisini bir başka şairin kendi bölgesiyle ilişkisiyle karşılaştırırsam, bu ilişki belki biraz daha netleşebilir. Monaghan'ın kuzeyinde Tyrone yer alır; John Montague çoğu yapıtında kendini daha çok Tyrone'lu bir şair olarak ortaya koyar. Birkaç yıl önce *Irish Times*'a yolladığı bir denemede yöresiyle ilişkisi üzerine yazmış, yazının sonunda o yöreyle ilgili dişil bir imgeye yer vermişti, ama Kavanagh'ınkinden çok farklı bir imgedir bu. Yer duygusu üzerine şu ana kadar söylediklerimi çok destekler nitelikte olduğu için, bu parçadan uzunca bir alıntı yapmak istiyorum:

Bir ay önce, bir tepenin eteğine yatmış, İrlanda'nın en güzel manzaralarından birini seyrediyordum. Amerika'da şiirlerimi okuduğum kısa bir turneden yeni dönmüş, bir ay içinde, İrlanda'da tüm dönem ders vererek kazandığımdan fazla para kazanmıştım. Ama yolculuğumun hiçbir anında, sabah üniversitedeki işim bittikten sonra oku-

lun güneşli avlusunda yürürken ya da sıcak su havuzunda gevşerken bile o Mayıs günü, Sliabh Gullion yamaçlarında olduğu kadar mutlu olmamıştım.

Her şey o tarih öncesi zamansızlıktan payını almış gibiydi. Dağ yolunun kenarından aşağıya akan dere, Hag Gölü'nün karanlık parıltısına doğru tırmanırken etrafa dağılan koyunlar...

Knockmany adını düşünün. "Cnoc Maine", yani Erne Gölü'ne kadar giden Belgae'li Manaig'lerin ya da Menapii'lerin tepesi anlamına geliyor olabilir; çünkü komşu Fermanegh iline de adını bu halk vermiştir. Ama adın yerel çevirisi Ania'nın Koyu' dur; Ania ya da Aineya da Ano ise ana tanrıça Danu'dur; Boan ya da İyi Anne anlamına gelen Boyne Irmağı'nda da onun adı vardır. Pope bile ona tuhaf bir saygı duyar:

"Ve sen, sen büyük Anna..."

Bu yazdıklarım Robert Graves'in *White Goddess*'ını (Beyaz Tanrıça) andırmaya başladı, ama Knockmany'yle ilgili dilsel ve arkeolojik bulgular arasında olağanüstü bir özdeşlik söz konusu. Kaselerin üstündeki tuhaf desen ve dairelerin, kültü Suriye kaynaklı olan ana tanrıçanın gözleri ve memeleri olduğu söylenmiştir. Merhum O. G. S. Crawford'un erken dönem İrlanda dilini bildiğini sanmıyorum, ama göz-tanrıça kuramı sözünü ettiğim kökeni doğrular, çünkü aynı şekiller Boyne'daki Newgrange'da da vardır. Böylece en az İrlandalı olan yer adı, çağrışımlarıyla bir dünya örmüş olur.

Her ne kadar hem Montague hem de Kavanagh kendi bölgelerine dikkatle bakıp ona kulak verdilerse de, gözleri ve kulakları farklı şeyleri arar, farklı şeyleri seçer. Kavanagh'ın gözü bir kitaba eğilmeden önce toprağa eğilmeye alışıktır, Montague'de ise bunun tam tersinin söz konusu olduğunu hissederiz. Eğer Montague, örneğin Kavanagh'ın memleketinde doğmuş olsaydı, edebi topografyasında Ardee ve Kara Domuz Bendi önemli bir yer tutardı. Oysa Kavanagh bunlardan hiç söz etmez. Kavanagh'ın yer adları kişisel bir manzaranın sınırlarını çizmek üzere oradadır; tek bir insanın yaşantısını ifade ederler, kabileye özgü ya da etimolojik imalardan yoksundurlar. Mucker, Dundalk ya da Inniskeen adları, vurgulu ünsüzlerinden çıkan kıraç sesin ötesinde bir ürperti vermezler. Tanınan, sevilen şeylerin adlarıdır bunlar. "Kerr'in Eşeği" adlı, belli riskler taşıyan ama yine de ustaca kotarılmış şiirde kulağımıza gelen "butter" (tereyağı), "collar and reins" (hamut ve gemler), "bull-wire" (halat) ve "winkers" (göz siperlikleri) gibi başka sözcüklerle birlikte gerçek dünyaya aittirler:

We borrowed the loan of Kerr's big ass
To go to Dundalk with butter,
Brought him home the evening before the market
An exile that night in Mucker.

We heeled up the cart before the door,
We took the harness inside–
The straw-stuffed straddle, the broken breeching
With bits of bull-wire tied;

The winkers that had no choke-bank
The collar and the reins...
In Ealing Broadway, London Town
I name their several names

Until a name comes to life–
Morning, the silent bog,
And *the God of imagination* waking
In a Mucker fog.

[Ödünç aldık Kerr'in koca eşeğini
Dundalk'a tereyağı götürelim diye,
Pazardan önceki akşam geri getirdik
– Bir sürgündü Mucker'da o gece.

Arabayı kapıya yasladık,
İçeri aldık koşumları –
Samanla doldurulmuş semer, halat parçalarıyla
Tutturulmuş kopuk kaytanlar;

Bağsız göz siperlikleri,
Hamut ve gemler...
London Town'da, Ealing Broadway'de
Bir bir sayıyorum adlarını

Sonunda bir ad canlanıncaya kadar –
Sabah, kımıltısız bataklık,
Ve uyanıyor imgelemin Tanrısı
Bir Mucker sisinde.]

Kavanagh burada yer adlarını, kişisel bir manzaranın etrafını çeviren kazıklar olarak kullanır. Montague'nünkiler ise daha çok iskandil iplerine, eksilmiş bir ortak kültürün derinliklerini ölçmeye yarayan çubuklara benzer. Yalnızca onun kişisel yaşamını değil, aynı zamanda halkının, kendi mirasından yoksun bırakılmış, mülksüzleştirilmiş halkının tarihini akla getirir. Montague'nün yer adlarında en çok yankılanan, en çok sevilen, bu adların kabileyi ilgilendiren etimolojik imalarıdır.

Hem Kavanagh hem Montague, Daniel Corkery'nin aydınlatıcı deyişini değiştirerek söylersek, gizli bir Ulster'i keşfetmeye çalışırlar. Montague Corkery'nin gittiği yoldan gider, oysa Kavanagh oradan gitmez. Montague'nün yapıtında Kavanagh'ınkinde olmayan bir kültürel ve siyasal direniş ve onarım öğesi vardır. Montague'nün bölgesinin altında gizlenen her şeyden önce merkezinde dolmenin* bulunduğu pagan bir uygarlık, sonra da merkezinde Tullyhogue'daki O'Neill dikilitaşının bulunduğu Gael uygarlığıdır. Kuzey Avru-

pa'nın eski çağlara ait dişil dini, Montague'nun içinden baktığı merceği oluşturur; böylece manzara bir anıya, Tanrı'ya bağlılığa, sevilen bir anneye dönüşür. Bugün, baştan başa geçmişin rengini almıştır. Montague, komşularının dağlarında ve çiftliklerinde yürürken, kendini felaketten kurtulmuş biri, bir emanetçi, neredeyse tamamen kaybolmuş olanın taşıyıcısı ve koruyucusu olarak düşünebilir. Oysa Kavanagh başkalarının çiftliklerinde yürürken, kendini felaketten kurtulmuş biri olarak değil, başkasının mülküne tecavüz eden biri olarak düşünecektir. Duyarlığı kesin bir biçimde kendi zaman ve mekânına aittir; bölgesi de, bu bölgenin tarihinden çok, Kavanagh'ın bu tarih içindeki yaşamı kadar derindir. Onun imgeleminin altında pagan bir kraliçe yoktur; ulusa, mite ya da kabileye yönelik mistik bir inanç yoktur. Onun yerini çocukluğa özgü bir dindarlık; sabah duasının, "bugünün bütün dualarını, iş ve acılarını Senin İlahi Yüreğinin muradı için Meryem'in en saf ellerinden" İsa'ya sunan bu duanın dindarlığı almıştır. Bence bu duanın ruhu, çocuğun küçük ve tanıdık olana gösterdiği bu büyük dikkat, Kavanagh'ın bakışının temelini oluşturur. O bakışın temelinde, çocuğun şu dini inancı da vardır: Sevgi adına gerçekleştirildiği takdirde ne kadar küçük olursa olsun her eylem, Tanrı'nın gözünde bütün ihmal edilebilirliği, bütün gelişigüzel sessizliği içinde tarihi yapan büyük, gürültü koparan, altüst edici ve ünlü edimler kadar önemlidir. Şu iki şiiri karşılaştırın, eminim söylediklerim daha basit, daha açık hale gelecektir. Önce, Kavanagh'ın "Sıradan Yabani Çiçeklerle İlgili Bir Kitap Okumak Üzerine" adlı şiiri:

O the greater fleabane that grew at the back of the potato pit:
I often trampled looking for rabbit burrows!
The burnet saxifrage was there in profusion
And the autumn gentian–
I knew them all by eyesight long before I knew their names.
We were in love before we were introduced.

Let me not moralize or have remorse, for these names
Purify a corner of my mind;
I jump over them and rub them with my hands,
And a free moment appears brand new and spacious
Where I may live beyond the reach of desire.

[Ah o patates tarlasının ardında büyüyen pireotları:
Tavşan yuvaları ararken çiğneyip geçtiğim!
Her yeri kaplamış taşkıran çiçekleri

* Dolmen: Tarihöncesinden kalma, mezar oldukları sanılan, toprakta yan yana dizilmiş birkaç büyük yassı taşla bunların üstüne yatay olarak yerleştirilmiş büyük yassı taşlardan oluşan yapı. (ç.n.)

Ve güzün biten yılanotları–
Görür görmez seçerdim hepsini daha adlarını bile öğrenmemişken.
Tanıştırılmamızdan çok önce sevdalanmıştık birbirimize.

Ama ahlak dersi veremem ben, pişmanlık duyamam, bu adlar
Zihnimin bir köşesini arındırıyor çünkü;
Üstlerine atılıyor, ellerimle ovuşturuyorum onları,
Ve işte özgür bir an beliriyor, yepyeni ve geniş,
Arzunun pençesinden uzakta yaşayabilirim orada.]

Burada, kitabi bilgi silinir gider ve zihin gerçeği adlandırarak arınır. Hayal gücü okumanın etkisinden kurtulur ve Kavanagh'ın sıradan yerlerde tanıştığı sıradan ve alçakgönüllü manzaralarla kendini tazeler. Ama John Montague'nün yine tarlalardaki bitkileri, çalı-çitlerin arasında ve tarlanın sürülmemiş kısımlarındaki sıradan ve alçakgönüllü otları kutsayan şu şiiri her türden bilgiyi üstlenir. Şiir öğrenilmiş zekâdan arınmaz, tersine ona muhtaçtır. Orada, her şeyden önce Meryem'e edilen duanın yankısı vardır; sonra onun aracılığıyla Katolik Kilise'sinin bütün o muhteşem ayinlerine, ardında da eğreltiotunu, dalı ve çavlanı yücelten erken dönem İrlanda doğa şiiri anlayışına bir gönderme vardır. Onun da ardında, tepenin kıvrımlarının sevilenin güzelliğinin kıvrımları, tepenin hatlarının çocuklu bir kadının hatları olduğu düşüncesi vardır.

Hinge of silence
creak for us
Rose of darkness
unfold for us
Wood anemone
sway for us
Blue harebell
bend for us
Moist fern
unfurl for us
Springy moss
uphold us
Branch of pleasure
lean on us
Leaves of delight
murmur for us
Odorous wood
breathe on us
Ewening dews
pearl for us
Freshet of ease
flow for us

Secret waterfall
pour on us
Hidden cleft
speak to us
Portal of delight
inflame us
Hill of motherhood
wait for us
Gate of Birth
open for us

[Sessizliğin menteşesi
bizim için gıcırda
Karanlığın gülü
bizim için açıl
Yıldızlı numan çiçeği
bizim için salın
Mavi çançiçeği
bizim için eğil
Islak eğreltiotu
bizim için doğrul
Pınarın yosunu
destekle bizi
Haz dalı
bize doğru eğil
Sevinç yaprakları
bizim için mırıldanın
Kokulu odun
soluğunu ver bize
Akşamın çiy taneleri
bizim için incileşin
Gevşekliğin ırmağı
bizim için ak
Gizli çavlan
bizim için dökül
Gizlenmiş yarık
konuş bizimle
Hazzın kapısı
tutuştur bizi
Anneliğin tümseği
bizi bekle
Doğumun Kapısı
bizim için açıl]

Kavanagh'ın kendi yeriyle ilgili duygusu bir bağlantısızlık içerir, Montague'nünki ise bir bağlanma. Montague "ben kimim?" sorusunu sorduğunda, kendini bir tarihle, bir mirasla bağ kurmak zorunda hisseder. Kişisel bir kimlik öne sürmeden önce, ulusal bir kimlik ortaya koyar; işte bölgesi ve cemaati onu bu ulusal kimliğe götüren can simitidir. Kavanagh ise siyasi olsun kültürel olsun her türden milliyetçilik soyutlamasından uzak durur. Kendini bulabilmek için, kendini komünal olana bağlamak yerine onunla bağlarını koparır. Tercih ettiği birinci şahıs *biz* değil, *ben*'dir. "Şair hiçbir zaman halktan biri değildir. Sıradan danslarla geçen bir yaşam onun için değildir..." Oysa John Montague, o sıradan danslardan birinde çalınan kemanın sesini duyduğunda, orada pekâlâ kendi ideal kültürünün son seğrimesini görebilir, bu yüzden böyle bir yaşamın şair için sakatlayıcı değil, kuvvet verici bir olgu olduğunu düşünebilirdi.

Gene de, odakları ne kadar farklı olursa olsun, Kavanagh ve Montague'da ortak olan bir yan vardır: Onlara sabit bir nokta, bir bakış açısı kazandıran bir yer duygusu. Bu duygu meselesinin ne kadar önemli olduğunu, Robert Lloyd Praeger'in *The Way that I Went* (Gittiğim Yol) adlı kitabında Tyrone kırlarıyla ilgili anlattıklarını dinlediğimizde anlarız. Praeger'in yer duygusu, esas olarak yerin yer olmadığıdır:

> Şimdi hakkında yazmak isteyince, bunun tuhaf bir biçimde olumsuz bir yer olduğunu fark ediyorum. Büyüklüğüne ve yüzeydeki çeşitliliğine rağmen – Neagh Gölü'nden Donegal Körfezi'nin orada batı denizinden on mil içeriye uzanır– pek öne çıkan bir özelliği yok. Kuzeydoğu sınırında Sperrin Dağları var; bu dağlar şist ve kuvarsitten oluşmuş turbalıklarla kaplı geniş tepeleriyle 2 bin feet'ten yukarıya yükseliyor (Sawell tepesi, 2240 feet). Bu tepelerden daha önce de söz etmiştim: İrlanda'nın en az esin verici dağlarındandır bu tepeler; yalnız Derry tarafında bazı güzel vadiler var. Tyrone'la ilgili sözü edilebilecek yegâne göl Neagh Gölü; bundan da daha önce söz etmiştik: Bu göl, onbeş mil boyunca doğu sınırını oluşturur. Burada, bu büyük gölün ayırt edici özelliği olan geniş düz bir kumsal hakim; ayrıca körfezler, bir de Belfast'ta inşaatlarda kullanıldığından çok makbul olan iri taneli silisli kumdan alçak kum tepecikleri var. Yörede ufak bir kömür yatağının bulunması da insana küçük bir heyecan veriyor; kömür iyi kaliteli ama katmanlar yer hareketleri ile epey bozulmuş, maden damarları açılan faylarla kırılmış, bu da maden çıkarmayı zor ve pahalı hale getiriyor.

Tabii bu da öznel bir tepkidir: Tyrone'un "tuhaf bir biçimde olumsuz bir yer" olduğunu, Sperrinlerin "İrlanda'daki en az esin verici dağlar" olduğunu kim nesnel olarak söyleyebilir? Ufak kömür yatağının "küçük bir heyecan" yarattığı gibi bir yargıya (iflah olmaz bir cinas düşkünü dışında*) kim katılabilir? Praeger'in yer duygusunu ele veren ipucu, birkaç paragraf sonra Fermanagh'a

* Heaney burada İngilizcede okunuşu aynı olan, dolayısıyla da cinas oluşturan "minor" (küçük, önemsiz) ve "miner" (madenci) sözcüklerini kastediyor. (ç.n.)

geçip oranın "daha renkli ve birçok açıdan daha ilginç" olduğunu söylediğinde ortaya çıkar. Bakış açısı görsel ve jeolojiktir, Kavanagh'ınki gibi duygusal ve tanımlayıcı değil. Tyrone manzarası Praeger için, büyümenin ve kendini yer içinde ve yeniden orada düşünmenin getirdiği çağrışımlar tarafından kutsanmamıştır. Onun bakışını yöneten, estetiğin yasaları ve fiziksel coğrafya disiplinleridir; yoksa, Wordsworth'den aldığımız bir sözcükle söylersek, doğamızın temel yasaları, yani duygu yasaları değil. Aslında Wordsworth, duyguların ancak tek bir yerde, hiç ayrılınmamış ve çok sevilmiş bir yerde yaşamak sayesinde edinebileceği besini dile getiren ilk kişiydi belki de. Anlatısal şiiri "Michael"ın bir yerinde, Westmorland dağlarının onun çoban varoluşuna güzel bir fon oluşturmaktan çok daha öte bir şey olduğunu, nasıl da sıcak ve etkili olduğunu anlatır. Sözcüğün tam anlamıyla "etkili": Michael'ın ruhsal yaşamına bu dağlardan bir şeyler akar.* Bu Göller Bölgesi cansız taş değil, etkin doğadır, insanlaştırılmış ve insanlaştıran bir doğa:

> And grossly that man errs, who should suppose
> That the green valleys and the streams and rocks,
> Were things indifferent to the Shepherd's thoughts.
> Fields, where with cheerful spirits he had breathed
> The common air; hills, which with vigorous step
> He had so often climbed; which had impressed
> So many incidents upon his mind
> Of hardship, skill or courage, joy or fear;
> Of the dumb animals,whom he had saved,
> Had fed or sheltered, linking to such acts
> The certainty of honourable gain;
> Those fields, those hills –what could they less– had laid
> Strong hold on his affections, were to him
> A pleasurable feeling of blind love,
> The pleasure which there is in life itself.

> [Ve çok yanılmış olur, yeşil vadilerin ve ırmaklarla kayaların Çoban'ın düşüncelerine kayıtsız kaldığını sanan kişi. Neşeli bir ruhla ortak havayı içine çektiği kırlar; sıksık güçlü adımlarla tırmandığı tepeler ki sayısız izlenim bırakmıştır zihninde, zorlukla, ustalık ya da cesaretle, sevinç ya da korkuyla ilgili izlenimler; o kırlar ve tepeler ki, kurtardığı, beslediği ve barındırdığı dilsiz hayvanların anısını tıpkı bir kitap gibi korumuştur – bu davranışları onurlu kazancın kesinliğine de bağ-

* Yazar burada, İngilizcedeki *influential* (etkili) sözcüğünün kökenine gönderme yapıyor: *fluere* "akmak", *influere* "bir şeyin içine akmak" anlamına geliyor. (ç.n.)

layarak– ; o kırlar, o tepeler, Çoban'ın duygularını sımsıkı kavramıştır ve gözü kapalı bir aşkın hazzını tattırıyordur ona, yaşamın kendisi olan hazzı.]

Bir kişi ile yöresi arasındaki ilişkiye, yerin yüzeyinin zihnin sessiz derinliklerine kabul edilip onun üzerinde nasıl sabitleştirici bir etki yapabileceğine dair bu ılımlı anlayış, İrlanda'nın yörelerini yazan bir başka şaire götürüyor beni. John Hewitt'in şiirlerinin esin kaynağı, bazen şairin yöresinin ve oradaki kültürün okur yazarlığa dayalı bir tarihsel okumasıdır, bazense kırlarda yürürken nabzında atan okuma yazma öncesi mesajlar. Hewitt dünyaya bazen bir solcunun analitik ve dünyevi bakışıyla bakar, bazense "istilacıların soyundan gelen bir Ulsterlinin" sevgi dolu ve duygulu bakışıyla. 1943'te yazdığı "Conacre"* adlı uzun şiirinin bir bölümü bu açıdan çok anlamlıdır. Hewitt orada, şehirde geçen çocukluğuna ve siyasileşmiş zekâsına rağmen nasıl olup da atalardan kalma alışılmış kırsal dünyaya sığınma ihtiyacı hissettiğini anlamaya çalışır:

Why not then seize the virtue in my luck,
and make my theme the riveters who struck
the other day for solidarity,
or take a derrick simply as a tree
and praise a puddle that contains the sky
for the boots and wheels that clatter by?

[Öyleyse niçin geri çevireyim talihin bana sunduğunu,
geçen gün dayanışma grevine çıkan perçincilerden
niçin almıyayım şiirimin konusunu,
ya da düpedüz ağaç sayıp bir inşaat iskelesini
ve gelip geçen çizmeler ve tekerlekler adına
niçin övmeyeyim gökyüzünü veren bir su birikintisini?]

Ardından, şehir yaşamıyla ilgili, onu doğup büyüdüğü sokaklara bağlayan imgelerin kataloğunu oluşturur ve der ki:

These by sound and sight
Make up the world my heel and nostril know,
but not the world my pulses take for true.

... somehow these close imgages engage
the prompt impulses only, pity, humour, rage,
and leave the quiet depths unmeasured still;
whereas the heathered shoulder of a hill,

* *Conacre*: İrlanda'da toprağı küçük parçalara ayırıp her parçada tek bir ürün yetiştirilmek üzere kiraya verme sistemi. (ç.n.)

a quick cloud on the meadow, wind-lashed corn,
black wrinkled haws, grey tufted wool on thorn,
the high lark singing, the retreating sea–
these stab the heart with sharp humility
and prick like water on the thirsty wrist
in hill spring thrust, when hot sun splits the mist
among dark peatstacks on boggy plains,
such as lie high and black between the Glens,
or on the crown of Garron struck by sun
to emerald or rain wrapped. I have won,
by grace or by intention, to delight
that seems to match the colours mystics write
only in places far from kerb or street.

[Bu sesler ve görüntüler
tabanlarımın ve burun deliklerimin tanıdığı dünya,
ama nabzımın inandığı değil.

... bu yakın imgeler sadece en anlık tepkileri
–acıma, gülme, öfke– uyarıp da
sessiz derinliklere işlemiyorlar sanki;
oysa bir tepenin fundalıklarla kaplı omzu, bir bulutun
çayırdan hızla geçen gölgesi, rüzgârın kamçıladığı
başaklar, buruşuk siyah akdiken, dikenlere sarılmış
boz yün tutamları, tarlakuşunun şarkısı, çekilen deniz–
yüreğe keskin bir tevekkülle saplanıyor bunlar
ve soğuk su gibi kesiyor susamış bileği,
tepede baharın vuruşu, sıcak güneş sisi böldüğünde
kara kesek desteleriyle örtülü uzun ıslak düzlüklerde,
vadiler arasında öyle siyah ve yüksek uzayıp giden,
ya da güneşin bir anda zümrüte çevirdiği ya da yağmurun
sarmaladığı Garron'un doruğuna
benzeyen. Kazandım,
ama kaldırımların ve sokakların uzağında,
lütufla ya da çabayla, mistiklerin yazısının
renklerine uyan o sevinci.]

Gene de Hewitt, derinliklerdeki bu kımıldanmanın mistik sezgilerle aynı öğeyi barındıran "lütuf"lar olabileceğini kabul etmesine rağmen, aynı zamanda bir başka sözcük dağarcığına, bir başka anlama tarzına da sahiptir. Kıra olan bağlılığı, bir ülke fikrine olan bağlılığı içerir. Doğal çevreye sevgiyle bağlanması, onun tarihinin bir belirtisidir; ve o tarih, tıpkı Wordsworth'ün Michael'ı gibi, insan belleğinde ve insan çağrışımlarındaki genişleme sayesinde sahibi olduğu tarlaların yerlisi haline gelmiş istilacının tarihidir. "Koloni" adlı drama-

tik monoloğunun sonunda, hakkını talep eden bir gurur vardır. Bu gurur, Ulster topraklarının Gael kökenli olduğunu söyleyen, bu toprakları geri isteyen John Montague'nün yanlış olduğunu göstermez; ama inatçı kolonistin cevabını verir:

We have rights drawn from the soil and sky;
the use, the pace, the patient years of labour,
the rain against the lips, the changing light,
the heavy clay-sucked stride, have changed us;
we would be strangers in the Capitol;
this is our country also, no-where else;
and we shall not be outcast on the world.

[Topraktan ve gökyüzünden gelen haklarımız var;
kullanım, bakım, yılların sabırlı emeği,
dudaklara değen yağmur, değişen ışık,
çamurun emdiği ağır adımlar, hepsi değiştirdi bizi;
Capitol'de olsaydık yabancı kalırdık,
bizim de ülkemiz burası, başka yer değil;
olmayacağız bu dünyanın yurtsuzları.]

John Hewitt'in istilacı soyundan gelenlerin yaşadığı kimlik krizini dile getirdiği söylenmiştir. Oysa bu dizelerde adına ve içinden konuşulan kimlik eleştirel olmaktan çok temkinlidir. Antrim Vadilerinde şair kendini tıpkı kurgusal kolonisti gibi yerlilerle aynı mekânı paylaşan ama onlarla akraba olmayan biri olarak hisseder. Orada yaşayanların yerlerine kutsal bakışlarını sever ama "yaşlı büyü ağacının cazibesi" dediği şeyi tam olarak paylaşamaz. Hewitt bölgesine yerin ruhunu temsil eden bir mitolojik kraliçe figürü aracılığıyla değil, tarihsel bir kralın verdiği berat aracılığıyla bağlıdır. Bakışı iki odaklıdır; Montague' nünkü gibi tek gözlü değil. Montague'nün bakışı kendini arkeolojik olan üstüne kurduğunda, Knockmany Dolmen üzerine, yani ada geleneği üzerine kurar. Hewitt ilkel simgesini aradığında, o da bunu eski çağların taş anıtlarında arar ama "bir yer" arayışının yöneldiği yer, "bir yerde, kayalık bir yamaçta kırılmış, taşlardan bir halka"dır ve Hewitt'in notu bize bir yerin iki yerin kırılmasından oluştuğunu söyler. "'Taşlardan bir halka': Benim için bunun arketipi, Antrim' deki Glenaan'da bulunan 'Ossian'ın Mezarı'nın anısıyla iç içe geçmiş, Oxfordshire sınırındaki Rollright Taşlarıdır." Oxfordshire ve Antrim, John Donne'ın özgün ve etkin fiiliyle birbirlerini "karşılıklı olarak körelten" iki ayrı bağlılık, iki ruhtur. John Hewitt nerede durduğunun farkındadır ve bu duruşunu alırken kendisini izleyebilir. Uygarlaşmış zihnine damgasını vuran İngilizlere özgü bir siyasi, edebi ve dini gelenektir; içgüdülerini, gözünü ve kulağını eğitense Ulster manzarası. Hewitt her ne kadar kendini zekâ merdivenleriyle bir plat-

forma ve siyasete yükseltebilirse de, şiirin başlayıp bittiği yer içgüdülerin eskici dükkânıdır.

Burada ele aldığım şairlerin yer duygularının fiziksel olduğu söylenebilir, ama son olarak yer duygularının metafizik olduğu söylenebilecek daha genç üç şairden söz etmek istiyorum kısaca. Yer, Derek Mahon, Michael Longley ve Paul Muldoon'un yapıtlarında, komünal bir durumu temsil etmekten önce kişisel bir dramı simgeler. Mahon'un kasvetli Glengormley'si, hatta ondan daha da kasvetli Kuzey Antrim'i, Longley'nin zengin bir bitki örtüsüne sahip batı İrlandası ve geçmiş özlemiyle anlattığı rengi atmış yeşil bitkileri, Muldoon'ın akarsularla dolu, elmalarla bezeli Armagh'ı: Kavanagh'ın Monaghan'ı ya da Montague'nün Tyrone'uya da John Hewitt'in yamaç ve vadilerinde olduğu gibi kanıtlanması ya da haklılığının gösterilmesi gerekmeyen yerlerdir hepsi. Şaire hizmet etmek üzere vardırlar, yoksa şair onlara hizmet etsin diye değil. Bu şairlerin hiçbiri kendini yerin mitolojisine teslim etmez, tersine her yeri kendi özel mitolojisinde bir öğe olmaya razı eder. Gerçek yaşamlarında şimdi bu adada yaşıyor oldukları için mağdur olabilirler, ama sanatları yırtıcı koşullara karşı koyacak bir oyun tarzıdır. Muldoon'un iğneleyici ve lirik nüktesi, Longley'nin aşk sözcükleri, Mahon'un düşsel kimsesizliği kişisel şiirsel yeteneklerdir. Ama nasıl genç Yeats bir zamanlar "genel bir mit ve simge örüntüsüne daima kişisel bir duygu katmaya çalışmış"sa, bu şairler de kendilerinin ve bizlerin tanıdığı yerlerin etrafına, kendilerinin ve bizlerin paylaştığı bir dille bireysel duygularını katmışlardır. Onlar, yere kutsal bir bakışın neredeyse tamamen yok edildiği bir dünyada, sanatlarıyla bize, Michael Longley'nin "kendimiz için icat ettiğimiz ayinler" dediği şeyi sunarlar.

Artık masum, artık yalnızca bir yörenin sakinleri değiliz. Paskalya tatilinde çatıdan aşağıya yumurta yuvarlamak yerine Paris'e gidiyoruz. "Marengo usulu tavuk! Moy'dan gelen uzak bir çağrı bu," diyor Paul Muldoon, mimarlık tarihiyle yüklü dizesiyle. Gene de doğamızın o temel yasaları hâlâ iş başında. Bir yerin sakinleriyiz; adlandırıyor, seviyor, ev kuruyor, tarihimizi arıyoruz. Duyarlıklarımızın tarihini ararken, nasıl Profesör J.C. Beckett genel olarak İrlanda tarihiyle ilgili olarak eminse, ben de şundan eminim: Sürekliliği, Beckett'in sabit öğe dediği şeyde, toprağın kendisinde aramalıyız.

Çeviren: Nurdan Gürbilek
Şiir çevirileri: Orhan Koçak

MODERN İRLANDA ŞİİRİNDE MİT VE ULUS

Richard Kearney*

Yeats ve Kelt Yeniden-Doğuş hareketi, tarihin kendilerine vermediği süreklilik öyküsünü mitte aradılar. Tarih-öncesi bütünsellikleriyle İrlanda tarihindeki gedikleri kapatabilecek ve bitmek bilmeyen iç çekişmeleri çözebilecek anlatıları dirilttiler. Burada kadim bir dünyadan gelen ezeli ve ebedi yaratıklar, çatışmaların açtığı yaralardan daha eski şifa anıları ve tüm Erin kabileleri için bir "ulusal egemenlik" mirası vardı. Böylece, mit gururla yeniden asli bütünlüğüne kavuşmuş bir İrlanda'nın amblemi olarak kullanılıyordu. Yeats ve diğer Yeniden-Doğuşçular, mitlerin tarihin hareket ettirici gücü olduğuna inanıyorlardı. Bu inanç da, ilk önce mitolojik kurban-kahraman figürleriyle özdeşleşen 1916 Devrimi önderleri tarafından, ikinci olarak da, Pearse'in özgür İrlanda'yı ilan ettiği yer olan Dublin'deki Büyük Postanenin önüne Cuchulain'in bir heykelini diken yeni İrlanda devletinin destekçileri tarafından doğrulandı. [1]

Yeniden-Doğuşçular, miti, İrlanda içindeki bölünmelerin üstesinden gelmenin aracı olarak görüyorlardı. Yeniden anlamlandırılmış bir "ulusal egemenlik" mitolojisi bir Kültür Birliği sağlayabilir, bu da bir Birlik Politikası'nın yerleşmesine hizmet edebilirdi. Ama çoğu modern İrlanda şairi, mite oldukça farklı bir rarzda başvurdu. Miti kesintisiz bir mirasın simgesi olarak görmek yerine bir eleştiri aracı olarak ele aldılar. Miti ulusun layık olduğu yeri yeniden kazanmasının –ve böylece atalardan kalma yazgının gerçekleştirilmesinin– bir aracı olarak görmek yerine, Joyce'a uyarak, onu sabit kimlikleri altüst edecek, karışıklığın, farklılığın katalizörü olacak biçimde, bizi anlamların özgürce çeşitlenmesine davet edecek bir joker olarak yeniden kurdular. Dolayısıyla, modern İrlanda şiirinde kalıplaşmış efsanevi karakterlerin çoğunun, hürriyet ve eğlence failleri olarak, kadim geçmişten bozulmadan gelen kutsal kökenlerin putkırıcıları olarak yeni rollere çıkarıldıklarını görürüz.

* Bu yazı, Richard Kearney, *Postnationalist Ireland: Politics, Culture, Philosophy*, Londra, 1997 kitabından çevrilmiştir.

1. Bkz. bu kitabın (*Postnationalist Ireland*) 7. bölümünün dördüncü kısmındaki ve "Myrh and Martyrdom: Some Foundation Symbols in Irish Republicanism"deki yorumların (*Transitions in Modern Irish Culture*, yay. Richard Keaney, Manchester University Press, Manchester, 1988, s. 209ff).

Mite bu yaklaşımı *ütopyacı* diye adlandırıyorum. Mitin ideolojik kullanımının, yani bir halkı, ulusu ya da ırkı önceden yazılmış "yerine" oturtmak amacıyla kullanılmasının tersine, ütopyacı mit, bir "yok-yer" (*u-topos*) açar. Muhayyileyi boş bir geçmişe kilitlemek yerine, tarihsel bir geleceğe doğru özgürleştirir.

İdeoloji ve Ütopya

Mannheim'dan bu yana yaygınlaştığı biçimleriyle,[2] ideoloji terimini, statükoyu koruma amacına yönelik mitler ve imgeler karmaşası anlamında, ütopya terimini ise mit ve imgelerin statükoya karşı çıkma ve değiştirme amacına yönelik kullanımı amacıyla kullanıyorum. Aynı şekilde, ütopya, muhayyilenin fethedilmemiş gücüyle, ideolojinin kapalılığına direnen simgesel arzu fazlasıyla da eşitlenebilir. Ütopya *eleştirel* kalmalıdır, yoksa düşün katalize edici gücünü propagandanın dolaysız taleplerinin emrine vererek yeni bir ideoloji biçiminde katılaşabilir. Bir ilke olarak, ütopyacı mitler muhalif, ideolojik mitlerse konformisttir:

> Çünkü özgül, homojen bir ütopyacı hayal, radikal ütopyacı söyleme ihanet olacaktır ve varolan iktidar yapıları tarafından sürdürülen arzunun araçsallaştırılmasına hizmet edecektir. *Ütopya* diye bir şey olamaz; toplumun mevcut kazanım ve uzlaşmalarını sürekli olarak parçalayan ve tatmin ve yaratı yönündeki insanlık projesinin henüz yaşamadığı şeylere işaret eden ütopyacı ifadeler *olabilir* ancak.[3]

Şiire mitin ideolojik ve ütopyacı kullanımları arasındaki diyalektik ilişki temelinde bakmak, şiirin, dönüşmüş bir dünyadaki bir özgürlük ülkesi arzusunu yansıtan "kültürel bilinçdışı"nın bir ifadesi olarak, söylemin toplumsal sürecinde önemli bir rol oynadığını kabul etmek demektir. Böylece ütopyacı mit, bir yadırgatma işleyişi üzerine temellenir. Bizi miras olarak aldığımız duruma yabancılaştırır ve alternatif bir topluluğu, başka türlü görme ve varolma yollarını hayal etmemizi sağlar. Radikal bir ötekiliğe olan bu bağlılık, zaman zaman bir "tekinsizlik" etkisi de yaratır. Mitoloji genellikle bize en tanıdık gelen şeyleri sunar, ütopyacı mit ise öyküleri tanıdık olmayan bir kılıkta, beklenmedik bir dönüşle, tanıdık olanın kalbindeki bir başkalık şokuyla yeniden önümüze getirir.

2. Bkz. Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (RKP, Londra, 1979).

3. Tom Moylan, *Demand the Impossible: Sciene Fiction and Utopian Imagination* (Methuen, Londra, 1986), s. 28. İdeolojik ve ütopyacı mitler arasındaki ayrının çözümlenmesi için şu yazılarıma bkz. "Myth and the Critique of Ideology", *Transitions* içinde; ve "Myth as the Bearer of Possible Worlds", *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester University Press, Manchester, 1984) ve *States of Mind: Dialogues with Contemporary Continental Thinkers* (Manchester University Press, Manchester / New York University Press, New York, 1995) içinde.

Bu, Joyce'un mitleri yeniden okuyuşu için kesinlikle doğrudur. Ama modern İrlanda şairlerinin çeşitli eserleri için de aynı ölçüde geçerlidir. Patrick Kavanagh, Seamus Heaney, Thomas Kinsella, Paul Durcan, Medbh McGuckian, Paul Muldoon ve diğerlerinin de bize bu "yabancılaştırma" sürecinin örneklerini verdiklerini iddia ediyorum. Bu yazarların her biri, yerli egemenlik mitlerini başka bir yerden –bir meçhulden, sade olmayan, tekinsiz bir yerden– okuyarak başarmaktadırlar bunu. İrlanda Yeniden-Doğuş kültürünün mitleri o kadar zorlayıcıdır ki, onlara yeniden yaklaşmak ancak yabancı bir yerden başlayarak mümkün olabilir: Heaney'nin öteki Kuzeyi olan Jutland; Durcan'ın öteki yurdu olan Rusya; Mahon'un öteki Belfast'ı olan Delft böyle yerlerdir. Bu şairlerin ütopyacı muhayyilesi mecazi bir rol üstlenir. Başka bir yerde olmanın önemini ortaya çıkarır. Birbirine benzemeyen imge ve üslupları yan yana koyarak içimizde yeni mekânlar oluşturmamızı ister. Tam da bu nedenle Fredric Jameson ütopyacı söylemi, "işlevi verimli bir şaşkınlık uyandırmak ve zihni yüksek fakat kavramsallaştırılamayan bir bilince sıçratmak olan, çeşitli mistik geleneklerin anlamsız bilmecelerine ya da klasik felsefenin kör noktalarına benzer, kendi gücüne, işlevlerine, amaçlarına ve yapısal sınırlarına sahip bir tefekkür nesnesi"[4] olarak görmemizi öğütler. Bunu yaptığımızda, ütopyanın eleştirel mitleri, ister cumhuriyetçi ister birlikçi türden olsun sınırlayıcı ulus-devlet egemenliği ideolojisinin tam karşısında yer alacaktır.

Yeniden-Doğuş Sonrası Mit Yıkıcılar

Yeniden-Doğuş'tan sonra miti kurtarmak için onu parçalamak zorunlu oldu. Yeats'ci mitleştirme o kadar zorlayıcıydı ki, kısa zamanda yeni bir kültürel ortodoksluğa dönüşmüştü. Bir sonraki İrlandalı yazar kuşağı kendisini onun gölgesinden kaçmak zorunda hissetti. Yeniden yaratabilmek için Yeniden-Doğuşçu atalarını gömmeleri gerekiyordu. Beckett Joyce'un peşinden Paris'e gitti ve yerli Yeniden-Doğuşçuluğu "kalıplaşmış mukaddesatçılık" diyerek bir yana attı.[5] Kimi genç yazarlar –özellikle McGreevy ve Coffey– ona katıldı, kimileri de ülkede kalıp Yeniden-Doğuşçu hareketi içinden çökertmeye karar verdi. Patrick Kavanagh bu ikinci grubun en dramatik örneğiydi. Ünlü *Self-Portrait* (1962, Kendi Portem) eserinde "şu İrlanda olayı" dediği şeyi tümden reddetmişti. Kavanagh Edebi Yeniden-Doğuş'u "Kelt Alacakaranlıkçıları'nın kurduğu bir tuzak olarak görüyordu. "Yeats, Lady Gregory ve Sygne'in patentini aldığı" İrlanda, diyordu acı bir alayla, "baştan aşağı İngiliz düzmecesi bir yalandır."[6] Yeniden-Doğuşçular'ın "sahici köylü ve aristokrat" şiarlarını reddediyor-

4. Fredric Jameson, "Of Islands and Trenches", *Diacritics*, 7(2), 1977, s.11.
5. Samuel Beckett, "Recent Irish Poetry", *The Bookman*, no. 86, Ağustos 1934.

du. "İrlandalılık", diye dalga geçiyordu, bir "anti-sanat tarzı"ndan[7] başka bir şey değildir, şair olmadan şairmiş gibi yapma yoludur. Kavanagh, Yeniden-Doğuş'un mitolojileştiren ruhuna karşı "komik ruh"[8] dediği şeyi, Büyük Anlatı'nın kendini ciddiye alışıyla dalga geçen, anlık olanın sıradanlığını ve özensizliğini tercih eden bir tavrı çıkarıyordu. Takınılan pozları söndüren bu tavrı, "aldırışsızlığın zor sanatı" diye tasvir ediyordu. Ancak cemaate ait ve yerel olana, küçük "t" ile yazılan tecrübeye sadık olunursa, "topyekün kaygısızlığa", en basit olduğu için en yüksek olan o duruma ulaşmak umulabilirdi.[9]

Kavanagh cemaate ait olanı savunsa da, taşralılığa hiç tahammülü yoktu. "Karanlık İrlanda"da yeni burjuva devletinin adalı zihniyetine öfkeyle saldırıyordu. "Karanlık bir halkız biz / Gözlerimiz hep / İçe dönük." Kavanagh'ın 1950'lerde *Kavanagh's Weekly* dergisini yayınlamaya kalkıştığı zaman keşfettiği gibi, orta sınıf Katolik Dublin'in taşralılığı, sanata, moda olan Hakim Değerler'in estetik elitizmi kadar düşmandı. Bu ilk sınıfın bayağı materyalizmi diğerlerinin mecalsiz maneviyatçılığının öbür yüzüydü yalnızca. İkisi de Yeniden-Doğuş'un duygusal mitlerine nahoş bir biçimde bağlıydılar. Kavanagh mit figürleriyle yazmayı seçtiğinde bile –ki bu oldukça seyrekti– genellikle Kelt değil Yunan mitolojisine başvuruyordu ve daima mitin Büyük Anlatılarının gündelik yaşamın olaylarına bağlı olduğuna işaret ediyordu. Bu yüzden "Pegasus"ta ruhunu "Kilise ve Devlet ve aşağılık ticaret / dünyasının içinden" geçip giden yaşlı bir ata benzetmiştir; o at özgür kalıp nesnelerin basitliğine açıldığında – "güneşin otlaklarında"– kanatları çıkar ve şiirsel muhayyilenin topraklarında gezinmeye başlar. "Pygmalion"da kadim tanrıça, "Roscommon'ın hendeklerini kuşanmış... taş gibi kibirli kadın" biçimine sokulur. Ve "Destan"da şair dünyayı sarsan olayları, komşu Duffy'lerle McCabe'ler arasındaki bir kavgaya benzetir: "Homeros'un ruhu gelip fısıldadı kulağıma. / Dedi ki: Ben de böyle bir mahalle kavgasından yazdım / İlyada'yı. Tanrılar önemi kendilerinden menkul." Nihayet Kavanagh, *İlyada*'nın parodisi olan "Paddiad"da, şeytanı "en iyi becerdiği şey ölmüş olanları övmek" olan bir İrlandalı sanat meraklısına benzetir. Yeniden doğuşçu stereotipler sıralaması ise Kelt Alacakaranlığı hareketini yerin dibine batıran bir değerlendirmedir:

Paddy Whiskey, Rum and Gin
Paddy Three sheets in the wind;
Paddy of the Celtic Mist,
Paddy Connemara West,
Chestertonian Paddy Frog

6. Patrick Kavanagh, *Self-Portrait* (Dolmen Press, Dublin, 1964); yeniden basımı Collected Prose (Martin Brian and O'Keeffe, Londra, 1974), s.13.
7. *A.g.e.*, s. 16. 8. *A.g.e.*, s. 13. 9. *A.g.e.*, s. 22.

Croaking nightly in the bog.
All the Paddies having fun
Since Yeats handed in his gun.

[Paddy Viski, Rom ve Cin
Paddy üç sayfa rüzgârda;
Kelt sisinin Paddy'si,
Connemara'nın Batısı,
Chesterton'lu kurbağa
Vraklıyor bataklıkta.
Eğleniyor Paddy'ler
Yeats silah bırakalı.]

Seamus Deane, Kavanagh'ın şiirsel katkılarının bu yönünü şöyle değerlendirir:

Bu Devletin kuruluş döneminin ruhani kahramanlıklarıyla takışma halindedir; mitolojinin baş döndüren yüksekliklerinden, savaşın şanından, geleneğin inceliklerini okumaktan ve İrlandalılık kavramının peşinde labirentlerde dolaşmaktan vazgeçip, kendi yurdu olan Monaghan'ın taşlık boz toprağına ve bugün ve burada yaşamanın gerçekliğine yoğunlaşmaktan yana olan genel arzuyla ise tamamen uyum içindedir.[10]

Kavanagh'a çok şey borçlu olan başka bir Ulster şairi, John Montague, onun yeni bir İrlanda yazarlar kuşağının "cehalete doğru özgürleşmesine" izin verdiğini söyleyerek bunu çok veciz bir biçimde belirtmiştir.[11]

Yeniden-Doğuşçular'ın mitlerini yıkan tek kişi Kavanagh değildir. İrlanda'nın tarafsız kaldığı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dublin'de bir grup genç yazar ortaya çıktı; bu yazarlar modernist biçimlere bağlıydılar ve 1950'lerin gerici ideolojisinden ötürü duyulan hayal kırıklığını yansıtan bir tür komik hiciv yazıyorlardı. Bu yeni grubun önde gelen isimleri Flann O'Brien, Sean O Faolain ve Anthony Cronin'di. Cronin'in anı kitabı olan *Dead as Doornails* döneme egemen olan boğucu kasvet duygusunu tasvir eder; bu öyle bir dönemdir ki sansür yaygınlaşmış, kilisenin etkisi son derece artmış ve dünya savaşı ise "dehşet verici bir gerçekdışılık" olmaktan öteye gitmemiştir. Coffey ve Dennis Devlin gibi şairler Beckett'in peşinden sürgüne gider, Austin Clarke nostaljik bir biçimde Kelt folkloru, Katolik gizemi ve putperest şehveti arasında imkânsız bir sentez oluşturmaya çabalarken, Cronin, Kavanagh ve O'Brien'dan oluşan Dublin mit yıkıcıları muhalif bir konum benimsediler. Eserleri mizahı, putkırıcılığı ve sağduyuya karşı kasıtlı bir yabancılaştırmayı öne çıkarıyordu. Ülke-

10. Seamus Deane, *A Short History of Irish Literature* (Hutchinson, Londra, 1986), s. 233.

11. John Montague, alıntılayan Deane, *a.g.e.*, s. 233.

nin edebi arenasını temizlediler ve geleneğin sık bitki örtüsünü yerle bir ederek yeni seslerin duyulabileceği bir açık alan yarattılar.

İrlanda Mitolojisine Yeniden Sahip Çıkmak

1950'ler sonrası İrlanda şiirinin en etkili istisna sesleri arasında Thomas Kinsella, John Montague ve Seamus Heaney'i saymak gerekir. Bu şairler de mit sorunlarına geri dönüyorlardı. Ama bunu dikkatli bir gözle, Kavanagh'ın mit yıkıcı ara döneminden geçmiş olarak yapacaklardı. Kavanagh'ın olumsuz yolu, mitin ütopyacı amaçlarla kullanılmasının yolunu açmıştı.

*

Kinsella'nın miti yeniden ele alışı eleştireldi ve tasarlanmıştı. Yalnızca Kavanagh'ın Kelt mitlerinin kutsallığına aldırış etmeyen tavrından değil, 1950'ler ve 1960'larda Pound ve William Carlos Williams gibi Amerikalı şairlerin modernist estetiğinden de etkilenmişti. Uluslararası modernizm kültürü ona yalnızca "İrlanda deneyiminin kibirli çevreselliğinden" kurtulmanın yolunu göstermekle kalmıyor, "savaş sonrası dünyasının şiddet dolu mirasıyla yüzleşme" imkânı da sağlıyordu.[12] Ama dünya çapındaki deneyim ufku genişledikçe, kişisel deneyim ufku daraldı. Dünya tarihinin kıyamete işaret eden içerimleri –Auschwitz ve Hiroşima'dan sonra– özel kâbusların kırılgan üslubuna şiir diliyle geçiyordu. Kendi yıkım duygusunu çerçevelemek için daha büyük bir tuvale ihtiyacı vardı Kinsella'nın. Bu yüzden, 1970'lerin sonlarında, tarihsel düzensizlik iddialarıyla şiirsel düzen arasında yeni bir denge arayarak, İrlanda mitlerinin ve Jungcu psikolojinin motiflerine geri döndü. *Notes from the Land of the Dead* (Ölüler Ülkesinden Notlar), *Song of Night* (Gecenin Şarkısı), *The Messenger* (Haberci) ve *One* (Bir) gibi kitaplarında, mitin psişik kaynaklarını seçici ve tümüyle duygusallıktan uzak bir tarzda kullandığını görürüz. Amacı ne miydi? Savaş sonrası deneyiminin kalıntılarından bir imgeler mimarisini yeniden kurmak.

*Dead*de Kinsella'nın İrlanda mitolojisine yeniden sahip çıkışı, kendi kelimeleriyle, "yıkıntıdan kurtarıp büyütmek" şeklindeydi. Mitleri ve müzeleri Yeats tarzı bir romantikleştirmeye ayıracak vakti yoktu. Mitik hafızanın arketiplerine, nostaljiyle değil, bulantıyla başa çıkmak için başvuruluyordu. Kinsella savaş sonrası modernizmin ulusararası üslubunda yaptığı gezintiden öğrendikleriyle, kendi yerel mitlerinin enerjisini seçici bir biçimde kullanabilecek konumda hissediyordu kendini. Mitin tekrarlanan kalıplarının –doğum ve ölüm, işgal ve ele geçirme– Kinsella'nın kolektif ve kişisel tarih hissindeki döngüsel dö-

12. Thomas Kinsella, "Nursed out of Wreckage", *Seamus Deane Celtic Revivals* (Faber and Faber, Londra, 1985) içinde, s. 209.

nemlerin örneğini oluşturduğu *Notes from the Land of the Dead* şiirinde, erken dönem Kelt edebiyatına (özellikle de *Book of Invasions*'a [İstilalar Kitabı]) birçok atıf vardır. İçsel bir kaybı mit diliyle yeniden anlatışında, kopuş ve mirasın reddedilmesi temaları daima mevcuttur. İrlanda tarihinin ve Kinsella ailesinin yenilgileri anlatısal olarak İncil'deki Düşüş mitine yüklenir; öte yandan işgaller anlatısı da çağdaş çatışkı duygusunun mecazı haline gelir – hem Ulster politikası açısından, hem de kayıp bir dilin sessizliğinin hayalet gibi üzerinde gezindiği bir edebiyatın "bölünmüş zihninde" dilsel açıdan.

Atalarının uygarlığının geleneklerini ele alırken, Kinsella Kelt Alacakaranlığının zafer heyecanına kapılmaz. Mitolojik geçmişe bakışı, evsizlik ve kayıp üzerine kuruludur. Bu bakış An Duanaire ve Tain'deki Gaelce'den şiir çevirilerinde olduğu kadar, "Bölünmüş Zihin" (1972) adlı çığır açıcı denemesindeki şu cümlede de görülebilir: "Büyük bir miras ve büyük bir kayıp görüyorum. Miras benim kuşkusuz, ama iki kez uzaklaşmış olarak–tüm bir yüzyılın sessizliğinin ve dünyaların değiştokuş edilmesinin ötesinden.... Büyük bir yarığın kıyısında durduğumu görüyorum ve kendimdeki süreksizliği hissediyorum. Yazılar olduğu kadar bir mekânlar ve insanlar meselesi bu – parçalanmış ve yerinden edilmiş bir aileden gelme, benimle aynı kökeni paylaşan ama yaşamlarımızı paylaşamayacağımızı fark ettiğimiz insanlara doğru çekilme meselesi."[13]

Ancak, yerel mitle arası iyi olmayan Kinsella, İngiliz dilinde de kendine bir yuva bulabilmiş değildi. "İrlandalı bir şair İngiliz dilini kullandığı için, İngiliz şiir mirasına da ulaşabilir," der, "ama orada da kendini evinde hissetmesi pek mümkün değildir."[14] Bu çifte evsizlik yükü, Kinsella'nın mitle hesaplaşmasında da içkindir. Ancak bu durum ona belirli bir mesafe sağlar – çeşitli geleneklerden, Gael mirasının mitolojik geleneğinden olduğu kadar Joyce ve Pound'un modernist geleneğinden de malzeme kullanabilme yolunda şiirsel bir özgürlük. Bunu yaparken de Kinsella'nın radikal eklektisizmi ve ikili anlamlandırma yolundaki posrmodernist deneyleri öncelediği söylenebilir.[15]

*

John Montague'nün miti yeniden kullanıma sokması ise başka bir yol izler; arketipsel olmaktan ziyade hümanisttir bu yol. Mit burada tarihten önce varolmuş bir zamana varmanın yolu değil, tarihe geri dönmenin yoludur. Ruhun ya

13. Thomas Kinsella, "The Divided Mind", *Irish Poetry in English* (yay. Sean Lucy, Mercier Press, Cork, 1973) içinde, s. 209.

14. *A.g.e.*

15. Bu postmodernist uygulamalar için bkz. benim *The Wake of Imagination* (Hutchinson, Londra, 1988; yeni basımı Routledge, Londra, 1994), bunun belirli İrlandalı yazarlara uygulanması için bkz. *Transitions*, s. 14, 112, 278-80.

da ulusun tarih öncesi Montague'yü, Kinsella'yı "Finistere" gibi şiirlerinde ilgilendirdiği biçimde ilgilendirmez. Onu ilgilendiren, mitin, tarihte karanlığa gömülmüş bir yeri, "unutulmuş Kuzey manzarası" dediği yeri yeniden hayal edebilmek için kullanılmasıdır. En meşhur ilk şiirlerinden biri olan"Like Dolmens Round my Childhood, the Old People"da (Çocukluğumun Etrafında Dolmenler Gibi İhtiyarlar), "Kadim İrlanda"nın "rün ve büyülerinin" kendi muhayyilesi üzerinde yaptığı baskıyı anlatır. Şiirin son bölümü, çocukluğunun üzerine üşüşen ihtiyarların, rüyaların gölgeli ülkesinden çıkıp, "kadim şekillerin karanlık kalıcılığına" geçtiği bir şeytan kovma ayini gibidir.

Montague, Kinsella'nın uluslararası (özellikle de Amerikan) modernizmi konusundaki hevesini paylaşır; hatta İrlanda'nın İkinci Dünya Savaşına katılmamış olmasından ötürü suçluluk duyar (bkz. "Auschwitz, Mon Amour"). Çocukluğunda Brooklyn'de, ilk evliliğinde ise Paris'te yaşadığı çağdaş kozmopolit yaşantının gerçekleri, şiirsel mönüsünde onu ölçülü olmaya davet eden unsurlardır. Bu mekânlar, atadan kalma Ulster'den "başka" yerler olarak şaire eleştirel bir mesafe sağlayan olumsuz ütopyalardır. Bu yüzden, "The Wild Dog Rose"da (Yaban Gülü) mitolojik "ana" ile yüzleşmeye döndüğünde, bunu New York ironisi ve Paris şüpheciliğiyle yapar. Mitolojik tanrıça, bir yalnızlık ve korku mevcudiyeti şeklinde insanlaşmıştır.

Benzer bir ölçülülük stratejisi, Montague'nün annesinin ölümünü haber alınca memleketi olan Tytone'a –The Black Pigs Dyke'a– dönüşünü anlattığı, başka bir geç dönem şiiri olan "The Dead Kingdom"da (Ölü Krallık) da görülür. Cork'tan kuzeye doğru arabasını sürerken, "Sade, süssüz Ulster kabarıp / Bir Kan tarlasına dönmüş," der. Ancak bu ilk şaşkınlık kısa zamanda babasının ve annesinin sevgisiyle dengelenir. Anayurt ve babayurt mitlerinin yerini kendi ebeveyninin gerçek ve sevgi dolu özellikleri alır. Böylelikle, Montague'nün muhayyilesinin eski mitolojik tanrıların – The Dead Kingdom'daki Cuchulain, Ceres, Dis ve Gautama– "tarih-öncesi şiddetiyle" kamçılanan yanının, yerini, kayıp, yerinden olma ve (Ulster'e "evine" döndükten sonra bile devam eden) sürgünlük biçimindeki daha çağdaş deneyimlere bıraktığını görürüz. Bu yolla Montague miti, "gerçekliğin / yalağından içmek" zorunda bırakır. Ama aynı zamanda kendisi de, fazlasıyla ateşli anın acilliğiyle arasına mesafe koyabilmek için mite muhtaçtır. Montague miti insanlaştırıp deneyime dönüştürürken, mit de onun deneyimini yadırgatacaktır. "The Sean Bhean Blocht", "Old Mythologies" ve "Virgo Hibernica" gibi şiirlerinde Montague, "geçmişinin efsanevi unsurlarını" ele almaya, "bu ağırlığı beli bükülmeden şiirinde taşımaya", çabalar. "Tarih önemlidir, ama onu kullanabilmek için şekillendirmek, stilize ederek imgelere dönüştürmek gerekir. Böylelikle imge, geçmişin bir temsili olmakla kalmaz; şairin bu geçmiş üzerindeki zaferine de işaret eder. Geçmiş tanıdıklaştırılarak şairin üslubuna dönüşür."[16]

Bu süreçte, mit orada olmayan bir şeyin tanığı rolünü oynar. Şair için mitolojik Tyrone yurdu, harap olmuş bir manzara, talan edilmiş bir anı, dilsiz Gael ulusunun koparılmış kafasıdır. Mite yeni bir ses kazandırılabilecekse eğer, bu çağdaş yurtsuzluğa tanıklık etsin diyedir. Montague'nün mitleri kolektif ideolojiye değil, ıslah olmaz bir yalnızlığa doğru yönelme eğilimindedir.

*

Seamus Heaney'nin de "kayıp ve kökenler" rüyalarına takıntısı vardır. Burada da köken mitleri –ister Neolitik, ister Kelt, isterse de Gael olsun–ancak kayıp olarak hatırlanır. Ya da onlara yabancı bir mitoloji üzerinden, dolaylı biçimde yaklaşılır. Nordik Jutland mitleri, Heaney'nin yerel Kuzeyinin mitleri için bir mecaz oluşturur. "The Tollund Man"de, katillerle dolu Jutland cemaatinde kendini "kaybolmuş, mutsuz ve evinde" hissettiğini söyler. *Preoccupations*'daki (Dalıp Gitmeler) bir denemesinde Heaney bu mecazı açar. 1969'da, yani Ulster'de adam öldürmelerin başladığı yıl, P. V. Glob'un *The Bog People* (Bataklık İnsanları) kitabına rastladığını anlatır. Kitap Jutland bataklıklarında, Demir Çağı sırasında ayinlerde boğularak kurban edilmiş erkek ve kadınların bozulmadan kalmış cesetlerinin keşfi hakkındadır. Meşhur Tollund Adamı –ki Heaney ona Kuzey'de bir şiir ithaf etmiştir– her yıl doğurganlığını yenilemek için yeni damat kanına ihtiyaç duyan dünya ana tanrıçasına kurban edilen böyle bir adamdır işte. Heaney şu yorumu ekler: "İkonu Cathleen Ni Houlihan olan İrlanda politik şehitlik geleneğiyle ilişki içinde düşünülürse, bu yalnızca ilkel, barbarca bir tören değil, bir arketip kalıbıdır. O kurbanların unutulmaz fotoğrafları kafamda, İrlanda politik ve dinsel mücadelesinin uzun törenindeki geçmiş ve bugünkü vahşetlerin fotoğraflarıyla iç içe geçti."[17]

Heaney İrlanda tarihindeki tören yükünü açıkça görmüştür, ama yerel mitolojilere yerel olmayan mitolojiler yoluyla yaklaşmayı tercih eder. Viking modeli de, Yunan ve Roma modelleri de mevcuttur. Heaney'nin öğretmen olarak yardımına çağırdığı tanrılar Terminus (sınırların ve hudutların tanrısı) ve Janus'tur (iki taraflı görüş tanrısı). Kendi ruhundaki akıl tanrısı (Hercules) ve ataların anılarının tanrısı (Antaeus) arasındaki mücadeleyi örneklemek için de

16. Bu bölümü ve aşağıdaki bazı başka yorumları Seamus Deane'e borçluyum (Celtic Revivals, s. 148). Özellikle sömürgecilik-sonrası modern İrlanda şiiri hakkındaki yorumları için bkz. Declan Kiberd, *Inventing Ireland - The Literature of the Modern Nation* (Jonathan Cape, Londra, 1995) ve David Lloyd, *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment* (Lilliput, Dublin, 1993).

17. Seamus Heaney, *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* (Faber and Faber, Londra, 1980) s. 57; bu noktayla ilgili olarak, "Heaney and Homecoming" hakkındaki yorumlarım için bkz. *Transitions*, s. 108.

klasik mitolojiyi yardıma çağırır. "Hercules dengelenmiş akıl ışığını, Antaeus ise cahil sadakatin adanmışlığını temsil eder. Bu şiir ['Hercules ve Antaeus'], Hercules'i onaylamaya eğilimlidir, ama Antaeus'a yönelik bir nostalji de vardır... Bir tahterevallidir bu, bir 'ilerle-vazgeç' durumu."[18] Heaney'nin İrlanda mitolojisinden örnek seçtiği her durumda bu "ilerle-vazgeç" diyalektiği barizdir. Sweeney bunu kanıtlayan bir örnektir. Kanımca, Heaney'nin mitoloji kahramanlarından biri –Fionn, Cuchulain, Cormac, Fergus, vb.– yerine popüler bir efsane figürünü –*Sweeney Astray*'in sürgündeki delisi– seçmiş olması da dikkat çekicidir. Üstelik Sweeney, *Station Island* kitabının üçüncü bölümünde, "Sweeney"/"Heaney" kelime oyununda da görüldüğü gibi, çağdaş "şakacıktan kahraman" durumuna uyabilecek, büyük ölçüde komik bir figürdür.

Kısaca söylersek, Heaney yerli mitlere ya dolaylı olarak, ödünç alınmış (Nordik, Yunan, Roma) mitler yoluyla yaklaşır, ya da bir "iç sürgün"ün mesafeli gözüyle. Burada kılavuzu, Yeats ve Yeniden-Doğuşçular'dan ziyade Joyce ve Kavanagh'dır. "Station Island" şiirinin son ziyaretinde, Heaney'nin "ortası ıslak ve dipsiz" arkeolojik bataklık mitinin yerine, daha ütopyacı olan deniz mitini geçirdiğini görürüz. Bilge ve kör Joyce, Heaney'ye, "tabi halk meselesini" ve kabile sızlanmalarını bırakıp zihninde yaratıcı bir sıçramaya girişmesini öğütler:

It's time to swim

Out on your own and fill the element
With signatures of your own frequency...

Elver-gleams in the dark of the whole sea.

[Yüzme vaktidir

Çık kendi başına, doldur içini
Kendi yoğunluğunun izleriyle

Yılanbalığı ışıltıları, tüm denizin karanlığında.]

İki Vatanlılar

Heaney'nin, Jutland'ın Nordik imgelerinde vatanı Ulster'e denk düşen bir şeyler bulması gibi, Derek Mahon da aynı şeyi Delft'deki bir mezarlığı tasvir eden bir Hollanda tablosunda bulur.

18. Seamus Heaney, "Unhappy and at Home", Seamus Deane ile söyleşi, *The Crane Bag*, 1(1), 1977 içinde, s. 62.

Burada aynı zamanda mezheplere ilişkin bir sapma da vardır. İnsanların yeryüzü tanrıçasına törenle kurban edilmesi, Heaney'nin kültürel geleneklerinin kurban motiflerine tekabül eder (özellikle Katoliklik ve milliyetçilik), oysa tablonun püriten düzenliliği –"lekesiz kesinliği"– Mahon'a Protestan Ulster geleneği için ütopyacı bir mecaz oluşturmaktadır. Mahon'u büyüleyen, "taşra kentinin soluk ışığının" zerafetiyle, kendi kenti olan Belfast'ın şiddeti arasındaki zıtlıktır. Bu zıtlık çağdaş İrlanda'ya Orange'lı William'ın Hollanda imparatorluk güçlerinin zaferinden kalan bir mirastır. Pieter de Hooch'un 1659'da yaptığı Delft tablosu, Kral Billy'nin 1690'daki Boyne Savaşının kontrpuanını oluşturur. Ama bu Hollanda şaheserinde örneklenen Protestan uygarlık ahlakı imgesinin İrlanda için yaratabileceği durum, onun gerçekte yol açtıkları tarafından parçalanmıştır: "Ateş ve kılıçla çanak çömleği parçalayan" sekter bir eşkiya güruhu.

Eğer Delft Mahon'un muhayyilesi için coğrafi bir ütopya ise, modernizmin estetiği de şiirsel ütopya olacaktı. Bu açıdan kılavuzları Louis MacNeice ve Samuel Beckett'ti. Bu İrlandalı modernistler ona sanatçının çağdaş İrlanda'da içine düştüğü yalıtılmışlığı hatırlatarak yeni bir yol açtılar; bu yol onu Kavafis, Villon, Pasternak, Rimbaud ve Lowry gibi metafizik fikirli yazarlara götürecekti. Burada Mahon kendi ülkesinde bulamadığı bir cemaat ve süreklilik buldu. Edebi bir dünya vatandaşı, kozmopolitleşmiş bir taşralı oldu. *Lives* (Yaşamlar), *Night-Crossing* ve *The Hudson Letter* (Hudson Mektubu) gibi şiir kitaplarında, Kuzey ve Güneyin, Katolik ve Protestanın, milliyetçi ve birlikçinin çekişen mitolojilerinin hiçbirinde kendine bir yer bulamamışlığını, özgürlüğün bir emaresi olarak selamladı.

Mahon'un bölünmüş bir İrlanda kültüründeki "iki vatanlılığı", zaman zaman bir "vatansızlık" erdemine dönüşür.[19] Ancak Mahon hiçbir zaman bu "uzaktan kumandalı sözsahibi" konumuna tamamıyla yerleştirmez kendini. Belfast'ın yıkıntı halindeki şehir manzarası aklından çıkmaz. *The Snow Party*'nin (1975, Kar Partisi) ilk şiirinde Mahon, estetikçi zihinlerin oluşturduğu hiçbir topluluğun tarihin acılarına sırtını dönmeye hakkı olmadığını itiraf eder. Acıyla şunu ekler:

Perhaps if I'd stayed behind
And lived it bomb by bomb
I might have grown up at last
And learnt what is meant by home.

19. Derek Mahon, "Lettre ouverte à Serge Fauherau", *Digraphe*, nd. 27, Haziran 1983, s. 70. Ayrıca bkz. Seamus Deane, "Derek Mahon: Freedom from History", *Eltic Revivals* içinde, s. 161.

[Belki kalsaydım orada
Yaşasaydım hayatı her bir bombayla
Büyürdüm belki sonunda
Ve öğrenirdim evin ne demek olduğunu.]

Tarihteki şiddete maruz kalmış ve unutulmuş halklara sadık kalmanın bir başka örneği de, aynı kitabın son şiirinde –"A Disused Shed in Co. Wexford"– görülür. J. G. Farrell'in İrlanda İç Savaşı üzerine yazdığı *Troubles* (Dertler) adlı romanını temel alan şiir, geçmişin susturulmuş seslerinin unutuluşa terk edilmemesi yakarısıyla son bulur:

They are begging us, you see, in their wordless way,
To do something, to speak on their behalf
Or at least not to close the door again.

[Bak yalvarıyorlar bize, o sözsüz halleriyle
Bir şey yapalım, onlar için konuşalım diye
Ya da en azından kapıyı tekrar kapatmayalım diye.]

Mahon 1979'da, sorunların çıkmasından on yıl sonra, "yıkıntı şehir" Derry için yazdığı bir şiirini şu ilginç imgeyle bitirir: "Eve dönen bir Rus şilebi / Ağlıyor şehrin kasvetli haline."

*

İrlanda şiirinin genç kuşağının en yaratıcı ve put kırıcı örneklerinden biri olan Paul Durcan ütopya arayışına Mahon'un bıraktığı yerden başlar. *Going Home to Russia*'da (1987, Rusya'ya Eve Giderken) Durcan milliyetçi anavatan mitini reddederek, kar kaplı Rusya öteki-vatanında, evinde bulamadığı ütopya evini bulmaya azmeder. Şiirsel duygularının yüreğinde atadan kalma Caitlin ni Houlihan'ın yerini, çağdaşı, Rus sevgilisi Svetka alır. Kırık hayallerin ve ihanete uğramış devrimlerin yok-yeri Rusya, Durcan'ın İrlanda'da bıraktığı sıcak, rahat orta sınıf yaşamının gerçek kontrpuanı olur. Durcan bu muhalif şairler ülkesinde yalnızca Tanrı'nın kadim doğum yerini değil ("Tanrı Rusya'da doğmuştu"), kendi yeni doğum yerini de bulur. Svetka'nın cinsel sıcaklığına teslim olan Durcan, yeni bir şiirsel kimlikle yeniden doğar ve onu evlat edinen sevgili-annesine kendisine bir isim vermesi için yalvarır:

To live again with natures as before I lived
In Ireland before all the trees were felled
Again collecting leaves in Moscow in October,
Closer to you than I am to myself.

My dear loved one, let me lick your nose;
Nine months in your belly, I can smell your soul;
Your two heads are smilling –not one but both of them–
Isn't it good, Svetka, good, that I have come home?

O Svetka, Svetka, Don't, don't!
Say my name, O Say my name!
O God O Russia! Don't, don't!
Say my name, O say my name.

[Yeniden doğayla yaşamak eskiden
İrlanda'da tüm ağaçlar kesilmeden yaşadığım gibi
Ekimde Moskova'da yaprak toplamak yeniden
Kendime olduğumdan daha yakın olmak sana

Sevgilim, bırak burnunu yalayayım
Dokuz ay karnında ruhunun kokusunu alıyorum
İki başın da gülümsüyor –biri değil ikisi birden–
Ne güzel, değil mi Svetka, ne güzel, eve döndüm işte

Ah, Svetka, Svetka, Yapma, yapma!
Adımı söyle, Ah, adımı söyle
Ey Tanrı Ey Rusya! Yapma, yapma!
Adımı söyle, Ah, adımı söyle.]

Eleştirmen Peter McDonald, şöyle demiştir: "[Durcan'ın Rusya şiirleri] Ütopya'dan haberler değildir mutlaka, ama olumlayan şiirlerdir ve bu şiirlerde kaçış, zincirlerinden kurtulmuş, kendi saplantı ve korkularıyla yüzleşebilen bir benliğe kaçıştır."[20] Eğer büyük "Ü" ile bir Ütopya'dan söz ediyorsak doğrudur bu. Ancak Durcan'ın şiirlerinin en büyük gücü tam da "ütopya" ya da "ev" gibi terimler hakkındaki önyargılarımızı altüst etmesindedir. Eğer Rusya ihanete uğramış bir ütopya, İrlanda da (Kuzey ile Güney birleşene kadar) ertelenmiş bir ütopya ise, demektedir Durcan, ulus ideolojileriyle işimiz bitmiş demektir. Durcan kendini ülkesinde yabancı, gurbette ise evinde hisseder. Ütopyacı imgeleri, egemen anavatanlara karşı temel bir ikirciklilikten kaynaklanır. Rusya döneminde söylediği gibi, "Dünyada karışık duyguları olmayan biri olmalı mıdır?" Durcan Rusya'da evinden uzaktayken evinde hisseder kendini. İrlanda'dayken ise evindeyken evinden uzakta. Durcan'a göre, "muhayyile için uygun bir 'ev' bulmanın bir yolu da belirsizliktir."[21]

Ancak Durcan ütopyacı bakışını yeniden doğmuş bir Rus rolüyle sınırlamaz. Ütopyacı muhayyilenin eleştirel gücü –olumsuzlama ve olumlama anla-

20. Peter McDonald, *Home and Away* (Durcan'ın *Going Home to Russia*'sının eleştirisi), *Irish Review*, no. 4, Bahar 1988, s. 107.

mında– *O Westport in the Light of Asia Minor* (Anadolu'nun Işığında Westport) ve *Berlin Wall Cafe* gibi erken dönem kitaplarında da görülür. İlk kitapta, yabancı bir ülke üzerinden atalarının vatanı olan Westport'taki Mayo bölgesini ziyaret eder – tıpkı Montague, Heaney ve Mahon'un vatanlarını yeniden ziyaret etmeleri gibi. Jutland, Brooklyn ya da Delft değil de Anadolu üzerinden. Kuşkusuz Westport'la Anadolu'nun, Duchamps'ın gerçeküstü ameliyat masasında bir araya gelen şemsiye ve dikiş makinesi kadar ortak yanı olduğu söylenebilir ancak. Ne var ki bu uyumsuz yerleri birbirine bağlayarak muhayyel bir yok-yerin kapısını açmayı başarır Durcan. *Berlin Wall Cafe*'de ise, bölünmüş Avrupa imgesini kendi evliliğinin ve evinin parçalanmasına denk düşen nesnel (coğrafi) bir mecaz olarak kullanır. Bu benzetme yoluyla, ve bir yandan da kendi narsisizmine saplanıp kalmaktan kaçındığı için, karısı Nessa'nın figürü "mitolojik öncüllere" sahipmiş gibi görünür. Örneğin Derek Mahon onu Eurydice'le özdeşleştirir. Ancak buna katılsanız da katılmasanız da, Nessa'nın bir Caitlin ni Houlihan, Durcan'ın da bir Cuchulain olmadıkları kesindir. Pearse'cü tutku sona erir. Şehitlik hevesine karşı direnilir. "The Pieta's Over"da karının kocasına söylediklerini İrlanda Ana'nın Pearse'e söylediğini hayal bile edemez insan:

A man cannot be a messiah for ever,
Messiahing about in his wife's lap,
Suffering fluently in her arms,
Flowing up and down in the lee of her bosom,
Forever being mourned for by the eternal feminine...
Painful as it was for me, I put you down off my knee
And I showed you the door.
Although you pleaded with me to keep you on my knee
And to mollycoddle you, humour you, within the family circle...
I would not give you shelter if you were homeless in the streets
For you must make your home in yourself, and not in a woman.
Keep going out the road for it is only out there–
Out there where the river achieves its riverlessness–
That you and I can become at last strangers to one another...

[İnsan hep mesih olamaz
Karısının kucağında mesih takılıp,
Kollarında kolayca acı çekerek,
Göğsünün korumasında bir aşağı bir yukarı akıp
Ebediyen yası tutulamaz ebedi dişi tarafından...
Kolay değildi, ama seni indirip kucağımdan
Kapıyı gösterdim.

21. *A.g.e.*

Yalvardın seni dizlerimde tutayım
Aile ocağında pışpışlayıp eğleyeyim diye...
Sokaklarda evsiz kalsan da sığınak olmazdım sana
Çünkü evin kendi içinde olmalı, bir kadında değil.
Düş yollara, çünkü ancak orada–
Orada varır nehir nehirsizliğine
Ki seninle ben sonunda yabancı olabilelim birbirimize...]

Eğer egemenlik varsa bile, bu aşırı inceltilmiş ve yüceltilmiş ana figürlerinde ya da anayurtlarda değil, kişinin kendi iç benliğinin ıssızlığındadır. Ailenin parçalanışının olumsuz yolu Durcan'ın muhayyilesi üzerindeki tek ıslah edici etki değildir. İlk kitapları daha o dönemden vicdanlı ve pişmanlık duymayan bir mit kırma kararlılığına tanıklık eder. "Fat Molly" (Şişko Molly) şiirinde Durcan, Yeniden-Doğuş'un kısırlaştırılmış Caitlin ni Houlihan figürünü, kendisine "tamamen yararsız ihtiraslı öpüşme sanatını" öğreten şenlikleşmiş bir mama figürüne dönüştürür. Kelt folkloru ve *Book of Kelts*'in yazı stili, seksi bir anayurt parodisinde ortaya çıkar:

Sweet, warm, and wet, were the kisses she kissed;
Juicy oranges on a naked platter.
She lived all alone in a crannog
which had an underwater zig-zag causeway
And people said – and it was not altogether a fiction –
That only a completely drunken man
could successfully negotiate Fat Molly's entrance;
Completely drunk, I used stagger home
And fall asleep in the arms of her laughter.

[Tatlı, sıcak ve ıslaktı öpüşleri;
Çıplak bir tabakta sulu portakallar.
Bir crannog'da* tek başına yaşardı
sular altında zikzak bir yolun kıyısında
Derlerdi ki –yalan da değildi hani–
Ancak zilzurna bir sarhoş
geçebilirmiş Şişko Molly'nin girişinden;
Zilzurna, sallana sallana giderdim eve
Ve kahkahasının kollarında uykuya dalardım.]

İrlanda Ana mitinin kırılması, şairin "o mor damarlı elini kafamdan çek" diye yalvardığı "Charlie's Mother" (Charlie'nin Annesi) gibi şiirlerde, ya da kabile katliamını acı bir üslupla dile getiren "Ireland 1972"de de görülür:

* Göl ya da bataklık içinde yapay biçimde oluşturulmuş adacık. (ç.n.)

Next to the fresh grave of my beloved grandmother
The grave of my first love murdered by my brother.

[Sevgili ninemin mezarının yanı başında
Kardeşimin elinden ölen ilk aşkımın mezarı.]

Ama Durcan'ın ideolojik mitlerin ipliğini pazara çıkaran tavrı, belki de en iyi ifadesini, Kavanagh'nın "İrlanda olayı" hicvini yankılayan "Before the Celtic Yoke" (Kelt Boyunduruğundan Önce) hicvinde bulur. İrlanda'da Kelt boyunduruğundan önce, "savaş halkın ormanlarına çamurunu bulaştırmadan önce" bir dönem hayal eden Durcan, şiddete başvurmadan isimlendirecek, önyargısız övecek Babil-öncesi bir dil ister. Burada da, Heaney'nin "Tüm denizin karanlığında", "yılanbalığı ışıltıları"na benzer işaretler arayışı gibi, ütopyacı bir dil, serbestçe geçilebilen, ırksal ya da imparatorluk bölünmeleriyle sakatlanmamış deniz imgeleriyle bağlantılıdır:

Elizabethan, Norman, Viking, Celt,
Conquistadores all: ...
Thrusting their languages down my virgin throat...
But I survive, recall
That these are but Micky-come-latelies
Puritanical, totalitarian, by contrast with my primal tongue:
My vocabularies are boulders cast up on time's beaches;
Masses of sea-rolled stones reared up in mile-high ricks
Along the shores and curving coasts of all my island...
In Ireland before the Celtic yoke I was the voice of Seeing
And my Island people's Speaking was their Being.

[Elizabethsoylu, Norman, Viking, Kelt
Birer fatih hepsi...
Bakire gırtlağıma tıkıyorlar lisanlarını...
Ama ölmüyorum ben, unutmayın ki
Sonradan çıkma bunların hepsi
İlk dilimle kıyaslarsanız hepsi püriten, totaliter;
Benim sözlüklerim zamanın kumsalında dikilen kayalardır;
Binlerce metre yükseğe denizin yığdığı taşlar
Adamın kıyıları, kıvrılan sahilleri boyunca...
Kelt boyunduruğundan önce İrlanda'da Görmenin sesiydim ben
Ve Adamın halkının Konuşması, Varlıklarıydı onların.]

"Ireland 1977"de Durcan, "kendi ülkesinde sürgün bir yerli" olduğunu itiraf eder. Kelt Yeniden-Doğuşu'nu reddedişinin ve Rusya, Berlin, Anadolu gibi bölgelere yönelişinin ışığında, ne kastettiği anlaşılabilir. Mesele İrlanda'nın

ona hiçbir şey vermemiş olması değildir. İrlanda modernistleri onun kuşağının birçok yazarına olduğu gibi ona da yeni ufuklar açmıştır. "James Joyce'a ve Patrick Kavanagh'a inanıyorum," der. Durcan'ın çağdaşı olan İrlanda şairlerinden ayrıldığı yer, yüksek sanat ile popüler kültürü karıştırarak yaptığı postmodern kolajdır, denebilir. Bu nedenle şiirlerinde Pasternak, Voznesenski, Titian ve Dali'ye olduğu kadar, Dylan'a, Morrison'a, televizyona ve sinemaya da göndermeler bulunur. Durcan suları bulandırmaktan korkmaz. Geleneksel ideolojiler baş aşağı çevrilir, âdetlerle dalga geçilir, beklentiler boşa çıkarılır. Okurun muhayyilesine geçmişin enkazından yeni imgeler çıkarma imkânı veren de, onun eserlerindeki bu çok sesli perspektiftir. Ütopyacı dürtüsü buradan kaynaklanır. Derek Mahon şunu söylerken haklıdır: "Durcan bize garip geliyorsa, bu, oraya varmamış olduğumuzdan, ya da varamayacak olmamızdandır. Bizim henüz varmadığımız bir geleceği yazmaz – bu yalnızca öngörmek olurdu. Çok yanlı alanlardan yazar... [ve] bu çok yanlılık, bu yanlara doğru bakış (arkeoloji ve ortaçağ tarihi okumuş olmasına rağmen 'geriye bakış' değil), alternatif algılama tarzlarının bir arada varolması, onun bakışına niteliğini veren özelliğidir."[22]

Eleştirel Ütopyacılar

Sonuç olarak, üç çağdaş şairin eserlerinde belirginleşen, mite eleştirel ütopyacı yaklaşımdan kısaca söz etmek istiyorum: Medbh McGuckian, Brendan Kennelly ve Paul Muldoon.

*

Medbh McGuckian mitleri alaycı bir biçimde kullanır ve ortodoks kamusal kullanımların yerine kendi kişisel anlamlarını geçirir. Bu özellikle anavatan mitini kullanımında belirgindir. Geleneksel "ülke olarak kadın" figürünü ele alırken, buna bağlı olan iki mecazı altüst eder: (i) Çocuklarını kanlarını feda etmeye çağıran militan tanrıça; (ii) İşgalci düşman tarafından tecavüze uğrayan bakire kız. Geleneksel kadın ve ülke denklemlerinin yeniden düzenlenmesinin, özellikle kadın yazarların milliyetçilikle ilişkisi açısından önemli sonuçları vardır. Bütüncül bir İrlandalı kimliğinin timsali olan, bir kadın olarak İrlanda figürüne yapılan tanıdık göndermeye meydan okuyan McGuckian, dil ve ülke arasındaki "özcü" bağlantının kirli çamaşırlarını ortaya çıkarır. McGuckian için anavatan mitolojisi bir soykütüğüne, ancak bir kadın olarak kendi tecrübe-

22. Derek Mahon, "Orpheus Ascending: The Poetry of Paul Durcan", *Irish Review*, no. 1, Güz 1986, s. 16.

lerini keşfederek kaydedilebilecek ve yaşantılanabilecek bir tarihe dönüşür. Çağdaş İrlandalı kadının otorite rollerinin eksikliğini kendi deneyiminde hissetmiş olması, bakire ya da cadı-kadın stereotipinin sahteliğini gösterir. İrlandalı kadının tarihinin yeniden kazanılması da, özel tanıklığın prizmasından geçerek, vücut, seks ve çocuk doğurma gibi yaşanmış metaforlar yoluyla tercüme edilir.[23] Bunları yaparken McGuckian özel hayatı kamusal mitlerle çatışkıya sokmaya çalışır. Kadınların kendilerine dair duyumlarının şifrelerini çözer ve yeniden şifreler – şifreleri açığa çıkarır. McGuckian İrlanda kadınlığının doğuşunu bu yolla yeniden yazarak, belirlenemezliğini, durmadan yeni anlamlar edinme özgürlüğünü ortaya koyar.

Örneğin, "Dovecoat" şiirinde, 1981 açlık grevinin milliyetçi yankılarını kadın vücudu ve çocuk doğumu mecazlarıyla ele alır. Bu şiir, (a) hem bir kadının vücudunu işgal eden çocuğu doğurduktan sonra öz kimliğini yeniden kurma yolundaki özel çabasının; (b) hem de Ulster'deki Katolik cemaatin Long Kesh kampanyası boyunca kendi tanımını yeniden yapma girişiminin öyküsüdür. "[Dovecoat] hem doğumdan sonra 'yeniden doğurulan' kadın vücudunun ve arzusunun, hem de 'bir' ve bölünmemiş olmak isteyen İrlanda cemaatinin simgesi olur: Ona 'bileşik yayların pek ender sahiden sevimli'"[24] olduğunu hatırlatır. McGuckian'a göre açlık grevcileri kendi halkları tarafından kullanılmışlar, adalarını "bir gemi şeklinde" kapatıp sağlama alma çabalarında "kendi halklarının merhametine kalmışlardır." Güvercinler, kendi yollarına gideceklerine, kendilerine ihanet eden yuvalarının etrafında dönenip duran masum kurbanlar olarak tasvir edilir. Son kıtadaki vücudun ve ruhun hamilelikle parçalanmasından sonraki kendiliğe geri çekiliş, bir yağmur imgesine (belki de suların yarılması imgesine) dönüşür; bu da vücudun daha önceki tanımlı ve kendine yeterli haline geri dönmesini sağlar. Ancak bu kendi-tanımını yeniden kazanmanın bedeli, güvercinliğin üzerinde güvenle dolanmayan, "hiç yağmayan bulut" olarak tasvir edilen güvercinlerdir. Hem kadın hem de Katolik cemaat için kendi-tanımını kazanmak, ancak beslenmek için onlara bağımlı olan çocuğu/grevcileri "terk ederek" mümkün olacaktır."[25] Şiir ısrarla şehadet kamusal mitini öznel deneyim prizmasından bakarak görür – açlık grevi kurban ayinine gösterilen tepki, çocuk doğurma kişisel deneyiminin anlaşılması için bir mecazdır. Böylelikle ulusal tarih mitleri, kişisel tarih olarak okunur. İçselleştirilir, "özelleştirilir", en başta içlerinden çıktıkları kişisel travmalara geri döndürülür.

Bu yapı-bozumcu tavır en açık biçimde McGuckian'ın anayurt mitini ye-

23. Bu bölüm için McGuckian'ın eserlerinin mükemmel bir analizini yapan Claire Wills'e borçluyum; *Improprieties* (Clarendon Press, Oxford, 1993) içinde.

24. Medbh McGuckian, "Doveoar", *Venus in the Rain* (Oxford University Press, Oxford, 1984) içinde. Ayrıca bkz. Wills, *Improprieties*, özellikle Giriş bölümü.

25. Wills, *Improprieties*, Giriş.

niden yazışında görülecektir. Yaygın kabul gören İrlanda Ana mitolojisi, kadının üreme kapasitesinin ışığında radikal bir biçimde yeniden ele alınır. Kültürel olarak güçsüzleştirici Sean Bhean Bhocht, Eire Ana ya da Caitlin ni Houlihan amblemlerin tersine, McGuckian cinsel açıdan karmaşık İrlanda kadını imgesine yeniden güç kazandırır. "Bakire-Ana" ortodoksluğunu sarsarak anayurt mitinin uysal bir ulusal simge olarak kullanılmasını engeller. Böylece McGuckian, "Mirasçı Kadın"da ve *Flower Master*'daki (Çiçek Ustası) diğer şiirlerde, "bir kadın olarak ancak milliyetçi "spekülasyonların" zemini biçiminde varolabileceği geleneğin karşısında, yerini reddetmiş ya da marjinal bir konum" benimsemiştir denilebilir. "Bu yüzden, özel ve kişisel yaşamı keşfi, İrlanda ulusu anlatısını desteklemek için kullanılagelen kadın figürünün karmaşık doğasını ortaya çıkarma çabası temelinde okunmalıdır."[26] McGuckian kadının cinsel açıdan elle tutulamazlığı (yarı kutsal anne ya da kız çocuğu olarak) ile ulusun elle tutulamazlığı arasındaki yüceltici karmaşayı reddeder. Kadın kendini ister milliyetçi ister emperyalist olsun, ideolojik gündemde faydasız bir konumda bulmuştur. Kadının doğurganlığı erkek mitolojisi için sahip çıkılamaz bir şey haline gelir. McGuckian'ın asimetrik bir gramer ile gerçeküstü bir mantıksızlığın karışımını kullanan dili, bu sahip çıkamama tavrını taklit eder. Bu dilsel olumsuz yol, sürekli gelişimin cisimleşmeleri ve tek bir konumda sabitleştirilemeyen anlamın sürekli biçimde doğduğu yer olarak kelimeler ve çocuklara yapılan olumlu bir vurgu ile tamamlanır. Kelimeler ve kadınlar, önceden kestirilemez, ütopyacı bir geleceği doğurarak, mitin sabit fikirlerine yeniden hayat verirler.

Diğer çağdaş İrlanda şairleri –Eavan Boland, Eilean ni Chuilleanain ve Nuala ni Dhomhnaill– gibi McGuckian da "Kadın"ın idealleştirilmiş ulus için bir amblem haline getirilmesini reddederek anayurt mitlerini yeniden düzenler: Çünkü böyle bir soyutlama kadınları nesneleştirerek onları gerçek, tarihsel deneyimlerden yoksun bırakır. Bu indirgemeciliğe karşı McGuckian, "doğuş ve gelecek olarak kadın" olumlu metaforunu araştırır, kadınları "başka bir şey" in figürleri olarak ele almayı reddeder. Ancak McGuckian'ın yerel geleneği tümüyle reddettiğini de düşünmemek gerekir. Şiirsel ironisinin hedefi, kadın figürünün erkek bilincinin pasif bir süsü ya da izdüşümü olacak şekilde basitleştirilmesidir. Amacı, "Daha geriye, Gael geleneğine uzanıp mitik, eski dönem İrlanda geçmişinden, cinsel ve toplumsal olarak aktif bir kadın imgesini, 19. yüzyıl boyunca Katolikliğin ve keltçiliğin ikili baskısıyla giderek cinselliğinden

26. *A.g.e.* Bkz. McGuckian, *The Flower Master* (Oxford University Press, Oxford, 1982). Ayrıca bkz. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman* (Cornell University Press, Ithaa, 1984) ve Julia Kristeva, "Stabat Mater", *Tales of Love* (Blackwell, Oxford, 1988) içinde.

arındırılan aktif bir figürü bulup çıkarmaktır."[27]

Sonuç kadim, cinselleşmiş bir kadınlıkla, çağdaş yaşanmış deneyimin bir kaynaşmasıdır. İdealleştirilmiş *aisling** figürünün yerini, kadınların deneyimsel tanıklığı alır; bu tanıklık ideolojik miti aşarak yeni dil ve yaşam olanakları açacaktır.

*

*Cromwell*de (1987) Brendan Kennelly, Cromwell'in anısını oluşturan rekabet halindeki mitleri çözümlemeye girişir. Britanya-İrlanda tarihinin bölünmüş yorumlarının bundan daha iyi bir simgesi kolay bulunamaz. Cromwell ideolojik topluluklardan biri için kurtarıcı bir kahraman, diğeri içinse şeytani bir çapulcudur. Kennelly'nin bu uzun şiirde yaptığı şey, kendi muhayyilesini, Cromwell'in bu çelişkili yüzlerinin kendilerini gösterebileceği, kalıp maskelerin düşerek altlarındaki, halkı politik eyleme yönelten psişik enerjilerin ortaya çıktığı bir sığınak/delilerevi olarak kullanmaktır. Kennelly'nin bu hayalet gibi ve dehşet verici kalıplardan kendini kurtarmasının tek yolu, onların kendi içinde, kendi bilinçdışının arketipleri olarak ortaya çıkmasına izin vermektir. Cromwell ve onun öteki-ben'i Buffun şöyle tasvir edilir: "Tarihten şartlı tahliye olmuş mahkûmlar, / Benim yaşadığımı sandığım gibi yaşamaya çalışıyorlar." Ancak şair kendi atavistik geçmişinden kurtulmak için, onun önce iç benliğine girmesine izin vermelidir. "Kasap hiçliğin kapısından çıkıp doğruca içime girdi," diye betimler bunu. Muhayyile sansür tanımaz. Mitolojide her şey mümkündür. Bu yüzden şair yerleşik savunma stratejileriyle birlikte kişisel egosunu da elden bırakmalıdır. Bilinçli irade askıya alınmalıdır ki, bilinçdışının *poiesis*'i söyleyeceğini söylesin. "Ben istemiyorum bu rüyayı," der şair, "o beni görüyor."

İrlanda mitolojisinin şiirsel bir psikodramaya tercümesi yeni bir özgürlük duygusunun ortaya çıkmasına hizmet eder. Politik ideolojinin kalıpları özgürleşerek ütopyacı muhayyilenin arketipleri haline gelirler. Mitleri yıkmak, yeniden mitleştirmenin önşartı olur. Eleştirinin birincil nesnesi, birçok Yeniden-Doğuşçu'nun saplanıp kaldığı Kelt saflığı fetişidir. Kennelly duygusal bir biçimde kimlik Kutsal Kâsesi arayışını bir yana iterken, tavrını özellikle keskinleştirir:

I sing tragic songs, I am madly funny,
I'd sell my country for a fist of money...
I am a home-made bomb, a smuggled gun.

* İrlanda şiirinin eski bir kadın figürü: "Bulanık özlemlerle ve tam ifade edilmeyen arzularla dolu, edilgin bir sarışın kadın, kapatıldığı şatoda kurtarıcısını bekliyor." Declan Kiberd, "Irish Literature and Irish History", *The Oxford History of Ireland*, der. R. Foster (Oxford, 1989), s. 238-9.

27. Wills, *Improprieties*, Giriş.

I like to whine about identity,
I know as little of love as it possible
to know, I bullshit about being Free...

[Acıklı şarkılar söylerim, delicesine eğlenceliyim,
Bir avuç paraya satarım ülkemi...
Ev yapımı bombayım, kaçak silahım ben.
Kimlik diye mızmızlanmayı severim,
Aşk hakkında mümkün olduğunca azdır bildiğim,
Eser savururum özgürlük diye...]

Douglas Hyde "İngilizler nefret etmeyi sevdiğimiz ama taklit etmekten de vazgeçemediğimiz insanlardır," derken İrlandalı ruhunun en önemli paradoksuna da parmak basıyordu. Kennelly, Cromwell'in bizim içimizde takındığı farklı kılıkların muhayyel çeşitlemelerini yaparken, çözmeye çalıştığı benlik ve karşı-benlik kördüğümü buydu. "Tüm yüzleri" elden geçirilir Cromwell'in: Püriten rahip, sarhoş doktor, övünmeyi seven zampara, sadist, hatta kaprisli kölesi "Fatuus Homunculus Hibernicus" tarafından eğlendirilmek için yalvaran savaş yorgunu bir imparator.

Böylelikle, kendi kendini analizin psişik arafından geçip, bizi hiddete ve ümitsizliğe kaptıran ideolojik anıları ortaya dökünce, Kennelly sonunda mitin, geçmişin yıkıntılarının ötesinde bir yerlere işaret eden ütopyacı boyutunu ele alacak bir konuma gelir. Cromwell ve Buffun şeytanlarının –onları sahte kahraman birer kurguya dönüştürerek– foyasını açığa çıkardıktan sonra, şair tarihte başka türlü bir evin mümkün olabileceğini hayal eder. "Bir göçmenim ben, beynimde / İrlanda kan revan içinde / öyle de kalacak, ben dönene kadar eve." "Yalanlara sarınmış ihtiyarın" elinden sahte mitolojisini bir kere alınca, Kennelly özgürleşerek olumlu bir cehalete erer; varoluşun kapalı kalmış boyutlarıyla bağlantı kurmakta özgürdür artık. Ortodoks mitin çözülmesi, ütopyacı mitin yeniden yaratılması için gerekli enerjiyi açığa çıkarır. Kendi zihninin "toprak yolunda" karşıdan karşıya geçen şair, sonunda başka bir yere varır, ayaklarına çalılar takılmadan, deniz ışığıyla yönlendirilerek, "çocuk sözleriyle." Deniz metaforu da bu ütopyacı eve dönüş duygusunu ele geçirmek için geri dönecektir:

This could be home, God knows, strange territory,
A glimpsed lit strip of sea, shifting...

[Evim olabilir burası, Tanrı şahidim yabancı bir ülke,
Gözucuyla görülen, ışıklı, kayan bir deniz parçası...]

Kennelly'nin yarattığı şiirsel mit bizi denizin kıyısına getirir. Ama o yelken açmaz. Yolculuğu bizlere bırakır.

*

İrlanda efsanelerinde sürekli tekrarlanan bir deniz yolculuğu motifi vardır. Bu en belirgin biçimde, 7. ve 9. yüzyıl arasında yazılan keşif ve macera öyküleri olan *immram* kayıtlarında görülür. Kuzeyli şair Paul Muldoon'un şiirsel ütopyası *Why Brownlee Left*'i (1980, Brownlee Neden Gitti) oluştururken kullandığı malzemedir bu. Yolculuk mitini duygusallaştırarak Yeniden-Doğuşçu bir tarza sokma tehlikesine karşı Muldoon (ne de olsa *immram* öykülerinin kahramanları İrlanda'nın en saygın azizleri ve düşünürleridir), postmodern bir kolaj tekniğine başvurur ve eski Kelt motiflerini çağdaş bir Raymond Chandler üslubuyla karıştırır.

Bu şiirsel kıssada parodi başroldedir. Yazarın adı olan Muldoon, en önlü *immram* öyküsünün kahramanı olan kadim gezgin Mael Duin'in çağdaş yazılışıdır zaten. Yapıtın özgün versiyonu, öldürülen babası Ailill'in intikamını almak üzere yola çıkan Mael Duin'in (en azından putperest versiyonun Hıristiyan yeniden yazımında) affetmenin erdemini vazeden ihtiyar bir keşişle karşılaşmasını anlatır. Muldoon'un *immram*'ı ise, anlatıcının babasının "hıyarın teki", annesinin ise uyuşturucu müptelası olduğunu iddia etmesiyle başlar. Aslında bu babayurt ve anayurt kavramlarının kutsiyetini bozma tavrı, Muldoon'un daha eski bir şiiri olan "Aisling"de, bir ana figürü olan Karanlık Rosaleen'in Anorexia (iştahsızlık) kimliğinde sunulmasının bir başka ifadesidir. Daha baştan, Muldoon'un Golightly ("sessiz ve derinden git") gibi dalgacı bir ad taşıyan arayış macerası kahramanı, bir "besleme"dir ve şehirde bir "bilardo salonuna" takılır; bu muhtemelen onun melez mirasına, yüksek ve popüler kültür üsluplarını bir arada bulunduran yapısına bir atıftır. Aynı şekilde, Muldoon'un keşişi de Kaliforniyalı bir Howard Hughes figürünü model almıştır; kadim efsanenin gezgin adaları ise eroinhaneler, striptiz kulüpleri, çatı katları, gökdelen oteller, sanrısal morglar ve dini misyonlar biçimini alır. Yazım tekniği Shakespeare, Spenser ve Byron'dan, Tennyson, MacNeice ve Chandler'a kadar birçok üslubu taklit eden çok katmanlı bir yamalı bohça gibidir. Bu bakımdan, Muldoon'un 'Immram"ı, Joyce'un *Ulysses*'in "Oxen of the Sun" (Güneşin Sığırları) episodunda parodisini yaptığı İngiliz nesir anlatısının doğuşunun şiirsel karşılığı olarak görülebilir. Gerçekten de Joyce'un "Ithaca"sı ikide bir ortaya çıkar, ama 1900'ler Dublin'inden 1980'ler New York'una taşınmış olarak.

Öte yandan, Muldoon'un yolculuk öyküsü parodisinin İrlanda edebiyatında daha çağdaş bir öncülü vardır: Louis MacNeice'in "The Mad Islands"ındaki (Deli Adalar) *immram* çeşitlemesi. Bu ikisini karşılaştırmak öğretici olabilir. MacNeice modernist mit yorumunu seyyahın "daha önce gördüğünü hatırlamadığı / bir eve" dönüşüyle bitirir. Bağışlanmaya kavuştuğunda, "elini kaldırır ve evini kutsar". Muldoon'un postmodernist okuması da bağışlanma ve eve

dönüşle sona erer, ancak burada bir oyun vardır. Muldoon'un kendisi şiirin sonunu "İkisinin [babanın ve oğlun] yaşamlarını da alayla bir yana atar," diye tasvir eder: "Seni affediyorum... ve unutuyorum."[28] Ev ise bir "ev"de değil, Ana Cadde'deki yaşamın akışındadır.

Muldoon özgün *Immram Mael Duin*'i yeniden yazarken MacNeice'den daha özgür davranır. Yorumu daha yüzsüzce ve (onun uyduruk kelimelerinden birini kullanacak olursak) "alaycıl"dır. Muhayyilesi 1969 sonrası Ulster'in kırgın ve çoğunlukla histerik seslerine daha uygundur. Ütopyası zorlukla kazanılmış bir ütopyadır. "Şiirim," der, "özgün metnin episodlarını ve motiflerini alıp, bazen tanınmayacak hale getiriyor."[29] Azizlerin yaşam öykülerindeki saygılı tavır –geleneksel olarak misyoner azizlerin efsaneleriyle ilintilidir bu– sanrı ve mizah dolu bir tavra dönüşür. İrlandalı-Amerikan uzman Brendan O'Leary, Muldoon'un postmodern anlatısında bir danışman işlevi görür. Bu figür hem 1960'ların LSD gurusu Timothy O'Leary'ye, hem de kayıp anayurduna ağlayan sahte İrlandalı-Amerikan duygusallığına bir atıftır: "Yeşildi Brendan O'Leary'nin / Büyükannesinin çişi, / Skibbereen'i o yüzden terk etmişti."[30]

Muldoon'un deniz ve kozmopolitlik imgelerini kullanımı, ulusal egemenliği kara ile eşitleyen geleneksel tavrı sarsar. Ancak Muldoon mitin enerjisini tümden fırlatıp atmaz. Muldoon'un *immram* efsanesini yeniden yazışında güçlü bir yeniden mitleştirme emeği vardır. Adalar arasında özgür geçişe dayalı ütopyacı bir ufuk açılır önümüzde. Ana Cadde'deki yaşamın iki yönlü akışı, insanların istedikleri kadar karışık ve "inatçı" olabilecekleri sınırsız bir deniz manzarasına atıfta bulunur. Farklılığın kabullenilmesi, Muldoon'un hayalinin ayrılmaz bir parçasıdır. Kültür saflık değil kaynaşmadır. Edebiyat süreklilik değil, "sabit fikirli sapmalardır." Sanatının –ve mite onun ve çoğu çağdaşının getirmeye çalıştığı ütopyacı düzeltmelerin– amacı çoktan kaybolmuş bir "özgün" kimliği değil barışı, huzuru bulmaktır.

Çeviren: Bülent Somay

28. Paul Muldoon, alıntılayan Edna Longley, *Poetry in the Wars* (Bloodaxe Books, Newcastle upon Tyne, 1987), s. 234. Muldoon'un immram motifini kullanımı hakkındaki içgörülü yorumları için Edna Longley'e çok şey borçluyum.

29. Paul Muldoon, alıntılayan Edna Longley, *a.g.e.*, s. 239.

30. Edna Longley, *a.g.e.*, s. 207-9, Muldoon'un İrlanda şiirine postmodern katkısını şöyle değerlendirir: "Muldoon şehitleri ve tanrıçaları, sabit fikirleri ve "somut" kategorileri, kendi sağlamlığının altını kazan bir dil kullanarak altüst eder. Duyarlılığı gizli İrlanda'nın çoğunlukla, yalnızca baskı ile değil bastırmayla da gizlenmiş olduğu yerlere ulaşır. Muldoon mit ve klişe arasındaki suçortaklığını ortaya çıkarır." Bu temaların bir bölümü, Muldoon'un *Maddock* (Farrar, Strauss and Girous, New York, 1991) kitabında geliştirilmiştir.

ŞİİRDE "KİMLİK" DÖNÜŞÜMLERİ: KAVAFİS VE SEFERİS ÖRNEĞİ*

Mehmet Yaşın

Şiirime, romanıma yansıyan "kimliğim" hakkında bir şeyler söylememi isteyen *Synhroma Themada* dergisine teşekkürler. Bu konularda, yirmi yaşlarından beri öyle çok konuşma yapmam gerekti ki, çoğu Elence'ye çevrilmemiş olsa da, yine kendimi tekrarlamak istemem.

Atina'yı yakından tanıyan birisi olarak, durumumun size ne kadar "ilginç" geldiğinin farkındayım. Yani bir "Türk", nasıl böylesine "Kıbrıslı" da olabiliyor diye şaşıyorsunuz. Keşke Atina'da, bu kadar şaşılmasaydı buna, belki o zaman Kıbrıs trajedisi de bu kadar derin yaşanmazdı. Yunanlıların sahip olduğu, birbirine karşıt "Türk" ile "Kıbrıslı" imajları, ya da "Müslüman" ile "Avrupalı" imajları, bütün bu yanlarımı açık ettiğimden, bana daima böyle sorular yöneltilmesine neden oluyor. Aynı anda onların hepsi (ve böylece, aslında *hiçbiri*) olabilmemi anlamakta zorluk çekiyorlar. Oysa bana kendi durumum o kadar olağan geliyor ki, ben de onları anlayamıyorum. Bu konularda bir kitap dolduracak kadar çok anım var. Kuşkusuz okurların da ilgisini çekerdi.. Ama yazmayacağım!

Çünkü, bir ulusa veya cemaate veya gruba kesinkes ait olanların, hiçbir tarafa tam anlamıyla ait olamayanları ilginç bir vakıa gibi incelemesinden sıkıldım. Ve doğrusu, asıl inceleme konusunun, dünyadaki yaratıklardan homosapiens türünün birtakım sözde ulus, cemaat, grup, vb. kimliklerini "doğallıkla" taşıdığına ciddi ciddi inanması, hatta bu uğurda birbirini boğazlaması olduğunu düşünüyorum.

Türk ve Elen ulusçuluklarının şiddetine karşı ilkgençliğimde sığınmaya çalıştığım "Kıbrıslı kimliğin" benim için cazibesi, hiç iktidar olamayışından, etnik dinsel sınıflamaları tersyüz edişinden, gerçekte bir çeşit kimliksizlik ya da sınırı, tarifi yapılamayan *belirsiz aidiyet* özelliği taşımasından ileri geliyordu.

Hele şu saatten sonra (Kavafis'in dediği gibi, "İthake'ye yol alırken geçtiğim onca deneyimden sonra"), kendimi, başı sonu belli tek bir kimlikle izah edebilmem çok zor. Sadece, etnik, dinsel, cinsel, vb. kimliklerimin çoğulluğu anlamında değil, ama bu çoğul "kimliklerim" de, kendi içlerinde bir tek boyu-

* İlk kez Atina'da *Synhroma Themada* dergisinde yayımlanmıştır (sayı 68-70, Temmuz 1998 - Mart 1999, s. 312-31).

ta indirgenemeyeceği için.

En iyisi, edebi kimliğim üzerine birkaç çift laf etmek. Bu cümleyi yazar yazmaz, onu yapabilmemin bile zor olacağını düşündüm! Diyelim siz, şöyle şöyle bir edebi kimliğiniz olduğuna inanıyorsunuz, ama kitaplarınızı başka tarihte, başka yerde, bambaşka açılardan okuyan biri, hiç de hesabınızda olmayan "kimlikler" yakıştırabilir size. Sözgelimi, Kavafis ve Seferis'i okurken, onların aslında sandıklarından daha farklı kimlikler taşıdığını düşünmüştüm. Hayatta olsalar, belki ikisi de itiraz ederdi birçok yargıma. Olsun. Ben, kendime göre öyle okuyorum onları.

Kavafis, Mısırlı bir modern Elen sayılabileceği kadar, Elenleşmiş bir eski Mısırlı da sayılabilir. Sözgelimi, Elen-Ortodoksluğuna "yabancı"lığını vurguladığı, "Myris: İskenderiye, M.S. 340" adlı şiirinde Serapion vd. eski Mısır dinine, *Ölüler Kitabı*'na ait referanslar. Hatta "Şehir"de, özellikle Mısırlı müslümanlara göre insanın ölümüne dek yapacağı her şeyin önceden taşa kazınırcasına yazıldığı (yani "Makdûr") inancı. Kavafis'in taşla, öte dünya kültüyle, o çok sevdiği karanlıkla, gizemli belirtilerle, kısacası ölümle ilişkisini aydınlatır.

Kavafis'in beni en çok etkileyen yanı, şiirlerinin adeta birer mezartaşı yazıtı olmasıdır. Kendisi de bir firavun gibi, en ince mücevher işçiliğini yansıtan eşyaların ve başkaları fark etmediği halde pırıltısını görüp mumyaladığı, ama Hellenistik dönemden kalma insanların ortasında, şiiri kadar titiz ve ölçülü inşa edilen o piramitin içinde oturur. Ne ölüdür ne de canlı. Tıpkı mezar taşına kazınmış ölümsüzlük sözleri gibi, bir öncesizlik ve sonrasızlıktır.

Kavafis'in eşcinselliği yaşayışında bile Mısırlı bir "kimliğin" dokunuşlarını bulabilir isteyen! Gece-yolculukları, yeraltı ırmağında (yarı)tanrılara doğru kürek çekmeye benzer. Her yolculuğun sonu ölüm ve yargılanıştır. Gecede parıldayan kedi-köpek gözleri, sevişmelerden akan, sonra güneşle yeniden-doğuş... Bir bakıma, ölümle kurduğu canlı ilişki nedeniyle, o kadar kalıcı ve evrensel olabildi şiiri. Bu, öteki Yunanistanlı şairlerden niçin bu kadar farklı olduğunu açıklamakla kalmaz, Mısırlılığını da açıklar. Oysa, daha çok Seferis'e yakın bir duruşu benimseyerek Elen ulusçuluğu ile evrenselliği aynı şey sanan Atinalı edebiyat çevreleri, Kavafis'i, yıllarca yöresellik kodlarıyla algılayıp önemsemediler. Onun şiirindeki Mısırlı "yerellik"in aslında "kozmopolitlik" demeye geldiğini anlamakta zorluk çektiler.

Bir şairin, varsa "kimliğini" asıl oluşturup yansıtan mekân dilidir. Ama, Yunanistan ve Türkiye edebiyatları, İngilizcelerin çokluğunu benimseyen İngiltere edebiyatı kadar, henüz eski ulusçuluk ideolojisini aşamadığından, dünyada tek bir "Elence", tek bir "Türkçe" bulunduğu yanılsamasını sürdürüyor. Oysa ben, Kavafis'i okurken, bazan onunla aynı anadili paylaştığımı bile düşünüyorum. Hem deasporalarda, genellikle eski dil duygusu daha özenle muhafaza edildiği, hem de diğer dillerden gelme sözcüklerle yeni nüanslar yaratıldığı

için... Böylece, Kavafis'in "İkindi Güneşi" adlı şiirindeki ilk sözcük "Tin kamarin"in (Την καμαρην) çağrışımlarını, bu "tuhaf" sözcüğü pek kullanmayan Atinalı bir Yunanlı'dan, belki de daha fazla hissettiğimi iddia edecek kadar ileri gideceğim. Oda (domadio / δωματιο) yerine kullanılan bu Levantence kökenli sözcük, bütün Levant'ta bilinir. Evet, esasen bir sosyal bilim dergisi olan *Synhroma Themada* okurlarının hemen anlayacağı üzere sözde ilerici Üçüncü Dünya milliyetçiliklerinin, homojen ve totaliter ulus-devlet kültürlerini dayatmasına rağmen, hâlâ Levant diye bir yerin, hiç değilse şiirde yaşadığını da iddia ediyorum.

(Bu arada özgün adı Türkçe olan "Dünya Güzeli" şiiri için bir spekülasyon yapacağım. Kıbrıslıtürkçesi ile folklorunda Dünya Güzeli, Aphrodit demektir. Kıbrıs'taki müslüman evlerine, Aphrodit'ten kaynaklandığı bilinen Ortaçağ oryantal kıyafetli bir anonim kadın portresi asmak son zamanlara kadar yaygındı. Türkiye Türkçesinde "Dünya Güzeli" sözcüğü aynı anlam ve çağrışımları taşımaz. Bilindiği gibi Kıbrıslıtürkler arasında Mısır kökenliler de var. Bunlar, bugün hâlâ Mısır'la deniz taşımacılığını yürüten kesimdir. Mısır ile Kıbrıs'ın İngiliz kolonisi olduğu o yıllarda, Kavafis, bir Kıbrıslıtürk'le temas etmiş, "Dünya Güzeli"ni ondan işitmiş olabilir. Tabii Aphrodit'i, Adanın hedonist tarihini konuşurken!)

Bugünkü Yunanlılık anlamındaki "Elenizmin" mitlerini yeniden yaratmanın ustası Seferis'e gelince: O, tam da bu nedenle, kendini "Müslüman Doğu"dan özellikle ayrıştırmaya çalışır. Hele Türklerden. Dolayısıyla da, paradoksal biçimde doğduğu yerlerden! Avrupalılaşmak meselesiyle ilişkisi bakımından Seferis, bana hep Türkiyeli Türk aydınlarını hatırlatır. Oysa Ankara'da diplomatlık yaptığı sırada, Türk şairlerine, Türkiye edebiyatına karşı kayıtsızdır. Kıbrıs'ta görevdeyken de, Türk ve Müslüman simgeler gözüne (fotoğraflarına) pek çarpmaz.

Yine de ben, onun, (hem "Doğu"* hem "Küçük Asya" anlamında) Anadolu'dan ve Türk kaynaklarından etkilendiğini öne süreceğim. Hele "Mithisteroma / Destansı Öykü"de (1974'ten sonra en çok okuduğum şiirdi) bu etkileşimi görebiliriz. Seferis şiirinin, Türk şairlerinde pek rastlanmayan bir tarzda doğanın, çevrenin ayrıntılarına, yoğun görsel imgelere dayanması, ilk bakışta arada akrabalık bulunmadığı kanısını doğurabilir. Oysa gerek Anadolu-Türk masal ve söylencelerinde, gerekse Egeli, Akdenizli Türk öykü ve romancılarında, Seferis'le çakışan büyülü, mitik, görsel bir anlatım var. Eski Anadolu-Türk manzum masalları, saray ve şatolardan çok mağaralarda, kaya kovuklarında, sarnıç ya da kuyularda geçer. Üstelik de yola çıkanlar, gerçekte hep aynı yerde dur-

* Anadolu'ya, yani "Küçük Asya"ya adını veren Elence "Anatoli" sözcüğü, bu dilde "Doğu" anlamına gelir.

duklarından, bu masallar, "Az gittik uz gittik bir arpa boyu yol gittik" tekerlemesiyle tekrarlanır... Çocukluğunda işittiği buna benzer Küçük Asya türküleri, masalları ve diğer Türk sözel anlatılarının bir biçimde Seferis'in şiirine sızması hiç mi mümkün olamaz yani?

Ama Seferis, İzmir-Klazomene'de yağmalanan evinde donakalmış bir çocuk olduğunu görmemizi istemez. Somut yaşantı anlarını perdeleyen insansız bir tarihe geçer. Ardıç kuşunun yuva kurduğu antik bir tapınakta bize büyü yapar: Bir Eski Elen kahramanı gibi "odisey"ini sürdürdüğüne inanmamızı ister.

Seferis, Avrupalılara antik Elen heykelleri satmaya çalışan askerlerine Makriyannis'in söylediği sözleri ("Binlerce lira alsanız da bu heykellerin ülkeden çıkmasına izin vermemelisiniz, çünkü biz onlar için dövüşüyoruz") büyük bir coşkuyla tekrarlar. Böylece, eski Elen'den kalma anonim taş heykelleri canlandırmak üzerine kurulan efsanevi Seferis şiiri, onun diğer üstü-örtük kimliklerini bastırır. Oysa ister Türk, ister Arap, isterse Yahudi olsun, sevgililerin canlı dokunuşlarını ayrı ayrı hatırlamak üzere, onları, dizelerden birer taş heykele dönüştüren Kavafis şiiri, şairinin diğer kimliklerini daha açık seçik ortaya koyar.

Britanya-Mısır vatandaşı Kavafis'in tersine, Osmanlı-Türk vatandaşı olarak doğan Seferis'in uslu, erkeksi tonu ve "Tanrısal" söyleyişi bile Türkiyeli bir "kimliği" duyurur! 1970'lerden beri Türkiye'de en çok okunan şairlerden biri olması boşuna değil.

Kıbrıs varandaşı olan, Türkçe yazan, şimdi Britanya'da oturan ve birçok şehir arasında gidip gelmeye devam eden bense, herhangi bir ülkenin, ulusun beni gerçekten kendi şairi saydığını sanmıyorum. Ben de, onların hiçbiriyle tam bir kimlik özdeşleşmesi yapamıyorum. Buna rağmen, (ya da bundan dolayı) derinlerimde bir yerde, bazan Kavafis'in Yitik-İskenderiyeliliği kadar açıkça, bazan da Seferis'in Yitik İzmirliliği kadar örtük biçimde, ben de Yitmekreki-Lefkoşalı'yım. Ve tıpkı onlar gibi, benim "kimliğimin" mekânı da artık sadece şiirim olabilir...

Burada kesiyorum, yoksa sulugözlü şeyler yazmaya başlayabilirim! (Size, 1985-1998 yıllarında Kıbrıs, Türkiye ve İngiltere'de yapılmış konuşmalarımı içeren ve şimdi İstanbul'da yayına hazırlanan *Kozmopoetika* adlı deneme kitabımdan bir derleme gönderiyorum.)

—

SLOVEN DİLİNDE ŞİİR

Boris A. Novak

1. Sloven Dilinin İki-Çoğul Özelliği: Başka Dillere Çevrilemeyen Bir Biçim

Sloven dili modern diller içinde çok eski bir gramer özelliği olan iki-çoğul yapısını korumuş olan birkaç dilden biridir: Tekil ile çoğul haller arasında bir yere işaret eden bu yapı, Slovence'de iki nesneden ya da iki kişiden söz ederken kullanılır. Örneğin fiillerde şöyle bir durumla karşılaşırız:

Konuşurum/konuşuyorum: *govorim*
Biz (üç ya da üçten fazla kişi) konuşuruz/konuşuyoruz: *govorimo*
Biz (ikimiz) konuşuyoruz: *govoriva*

Aynı şey isimler için de geçerlidir, örnekse:

(bir) kitap: *knjiga*
kitaplar (üç ya da üçten fazla): *knjige*
iki kitap: *knjigi*

Slovence'de ismin altı halinin olduğu, ayrıca ismin her bir halinin farklı çekim ekleri aldığı düşünülürse, iki-çoğul özelliğinin dilimizi öğrenmek isteyen yabancılar açısından oluşturduğu zorluk açıkça görülecektir.

Tahmin edebileceğiniz gibi, söz konusu iki-çoğul biçimi Sloven erotik şiirinde özel bir işleve sahiptir. İki-çoğul aşkın dilidir, bir samimiyet adacığıdır. Bizim dilimizde, iki ıssız çölün –tekil halin işaret ettiği yalnızlığın sessizliği ile çoğul halin temsil ettiği kitlelerin sesi– arasında yer alan, fısıltıların hâkim olduğu bir vaha serilir insanın gözleri önüne. Burada, Sloven dilinin sözdiziminin koruması altında, iki ayrı yalnızlık birbiriyle alçacık bir sesle konuşarak kırılgan bir bağ kurar. Dizelerinde iki-çoğul biçiminin kullanıldığı Slovence bir şiir başka bir dile çevirildiğinde, dilimizin yapısının bize bahşettiği bu samimiyet ortadan kalkar. Kültürümüzün diğer boyutları bir yana, Sloven halkının ruhunun en önemli simgesi bu iki-çoğul özelliğidir. Hakikaten kimi zaman, "Slovenya öyle küçük bir yer ki, iki kişi bile bir araya geldiğinde önemli bir nicelik oluşuyor" diye şakalaşırız.

2. Sloven Dilinin Prozodisi

Aydınlanma Çağı'nda, Sloven şiirinin biçimlenmesinde *aleksandren** önemli bir rol oynamıştı. Nitekim Yunan ve Latin şiirini taklit ederek buna uygun bir dize yapısı kullanmayı savunanların suni çabaları karşısında vurgulamalı (daha doğrusu vurgulamalı-hece ölçülü) prozodinin başarı kazanmış olmasının nedeni de *aleksandren* kullanımının Slovenler arasında yaygınlaşmasıdır. *Pisanice*'nin (Aydınlanma döneminde hazırlanan Sloven şiiri yıllıkları) en önemli yazarlarından biri olan Janez Damascen Dev, Fransız *aleksandren*'inin (bu ölçü İngilizce'de de vardır: kapalı uyakla biten 12 heceli veya açık uyakla biten 13 heceli *iambos*** ölçüsü) Almanca'ya uyarlanmış biçiminin ritmini kullanarak şiir yazdı. Bunun nedeni Almanca ve Slovence arasındaki derin farklara rağmen, her iki dilde yazılan şiirin de vurgulamalı (vurgulamalı-hece ölçülü) bir prozodiye dayandırılmış olmasıdır. Öte yandan Hırvat ve Sırp şiirlerinde dize kurma tekniğinin hece ölçüsüne dayanması ilginç bir olgudur. Dikkate değer bir durumdur bu: Güney Slav dilleri arasındaki benzerliklere rağmen Slovence dize kurma tekniği Cermen dillerinin tekniğine, Hırvatça ve Sırpça'nın dize kurma tekniği ise Latince çıkışlı dillerinkine benzemektedir. Bu farklılığın bir sonucu olarak Fransız dilinde yazılmış şiirleri Hırvatça ya da Sırpça'ya çevirmek daha kolaydır; dizenin ritmik yapısı, orijinal şiirin ritminin aktarılmasına olanak sağlar. Aynı nedenle Almanca ya da İngilizce yazılmış şiirleri Slovence'ye çevirmek daha kolaydır.

Slovence'nin romantik döneminin en büyük şairi olan France Prešeren'in (1800-1849) Sloven şiir dilinde gerçekleştirdiği radikal reformun ardından *aleksandren* kullanımı ortadan kalktı çünkü *aleksandren*'in ritmik yapısı Sloven nazmının ritmine denk düşmüyordu. Yine de Prešeren'in Alman şiirini değil, Latince çıkışlı dillerin şiirsel biçimlerini, özellikle de İtalyan şiirinde kullanılanları (örneğin vurgulamalı-hece ölçülü biçim) model alması hem ilginç hem de önemli bir tavırdır. Prešeren şiirsel duyarlılığı sayesinde Sloven şiir dilinin ritmine dair mümkün olan en iyi olanakları keşfetti; bunu yaparken de, temel önemde olan vurgulama ilkesi ile ikincil önemde olan hece ilkesini bir araya getirdi. Yani Prešeren'in Sloven şiirine soktuğu beşli iambos ölçüsü*** ile İtalyan sonesi aslında Sloven nazmının doğasına uygundular. Sloven şiirinin vurgulamalı dize kurma sistemine, İtalyan şiirinin ise hece ölçülü dize kurma siste-

* Özellikle Fransız şiirinde kullanılmış olan on iki hecelik dize. (ç.n.)

** İlk önce Eski Yunan'da kullanılan, daha sonra özellikle İngiliz şiirine uyarlanan dize biçimi. Bir *iambos* ilki kısa ikincisi uzun, veya ilki vurgulu ikincisi vurgusuz iki hecelik birimler halinde yazılır. (ç.n.)

*** Beş ayaktan oluşan, her bir ayağın bir vurgusuz bir vurgulu hece içerdiği dize. (ç.n.)

mine dahil olmalarına rağmen bu iki prozodi arasında vurgulamalı-hece ölçülü sistem gibi ortak bir payda vardır.

3. Edebiyatın Sloven Tarihindeki Rolü

Sloven dilinin ilk yazılı belgeleri onuncu yüzyıldan kalmadır. Slovence edebi bir dil olarak Slovenya'da Reform hareketinin ideoloğu olan rahip Primož Trubar tarafından kurulmuştur. Avusturya monarşisi döneminde, Slovence'nin Katolik kilise ayinlerinde ve kamusal hayatta kullanımının yasaklanması nedeniyle Trubar dilimizde basılan ilk kitapları fıçıların içine saklayarak gizlice Almanya'dan Slovenya'ya sokuyordu. Güçlü reform hareketi, Slovenya'da Katolik Kilisesi'ne eski konumunu iade eden Karşı-Reform güçleri tarafından bastırıldı; ancak bu tarihten sonra Katolik kilise ayinlerinde Slovence kullanıldı.

Aydınlanma Çağı'ndaki mütevazı başlangıcın ardından, Romantik dönemde Sloven şiiri sanatsal bir biçim düzeyine ulaştı; France Prešeren Sloven köylülerinin diline bir Avrupa dili niteliğini kazandırdı. Bu nedenle Prešeren en büyük Sloven şairi olarak kabul edilmektedir.

Slovenya'nın tarihini çevreleyen kendine özgü koşullar, sonuç olarak, kültüre ve özellikle edebiyata önemli bir rol yükledi: Kültür, Sloven kimliği için verilen savaşın en önemli silahıydı. Sloven Halkı'nın bağımsızlığı için ele silah alıp savaşmak imkânsız olduğu için, Slovenler kalemi kılıç yerine kullandılar. Baskıcı uygulamaların kara bulutlarının Slovenler'in dilsel ve kültürel kimliklerini ortadan kaldırma raddesine geldiği yüzyıllar boyunca, edebiyat özgürlük mücadelesinin sesi oldu; üstelik kılıçtan daha güçlüydü.

Bu tarihsel durum kalem ile kılıcın işlevlerinin birbirinden ayrıldığı dönem olan yirminci yüzyıla kadar sürdü: Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Sloven askerlerin Avusturya ordusuna karşı verdikleri mücadele, İkinci Dünya Savaşı'nda Nazi ve Faşist işgalcilere karşı yürütülen direniş, son olarak da 1991 yılında Slovenya'yı işgal etmeye yeltenen Yugoslavya ordusunun saldırısına karşı gösterilen topyekûn savunma gibi hareketler, Slovenler'in kendi kaderlerinin efendisi olma azimlerini tartışmasız bir biçimde ortaya koydu. Bu tarihsel değişim sonucunda, edebiyat ve siyaset arasındaki birliktelik de giderek son bulmaya başladı.

Yine de kültürel ve ulusal kimliğin bir destekçisi olarak edebiyatın siyasi rolü, özgürlüğün tehlikeye düştüğü her anda yeniden ortaya çıkıyor gibi görünmektedir; Sloven toplumunda edebiyatın üstlendiği bu ahlaki ve siyasi rolün, gerekli olduğu her an yeniden canlanan bir rür genetik kodlama olduğu bile söylenebilir. Şiire dair kişisel yaklaşımları ne olursa olsun, modern Sloven şairlerinin hepsi bu kurala uymuşlardır.

4. Sloven Şiiri

Sloven şiirinin bütün zenginliklerini burada sunmak imkânsız olduğundan, kendimi en önemli Sloven şairlerin kimileriyle sınırlandıracağım ve asıl olarak yirminci yüzyıla eğileceğim.

Preŝeren'in 1849'daki ölümünden sonra Sloven edebiyatında gerçekçilik akımı özellikle düzyazı alanında etkili oldu, ancak şiirde neredeyse hiç kullanılmadı. Benzer bir duruma başka ülkelerde de rastlamak mümkündür. Ancak doğanın güzelliklerinden ilham alan incelikli bir şair olan Simon Jenko'yu burada anmak gerekir.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, dönemlerinin Fransız şiirindeki hareketlerden etkilenen dört genç Sloven yazar gerçekçiliğe karşı çıktılar; sembolizmi ve *décadence*'ı, yüzyıl sonu karamsarlığını Sloven şiirine taşıdılar. Bu dört isim, Sloven edebiyatı tarihinde büyük bir öneme sahiptir:

Oton Župančič genellikle Preŝeren'den sonraki en büyük Sloven şair kabul edilir. Župančič'in şiirinin etkileyici bir müzikalitesi vardır; bu özellik Roman Jakobson'un ilgisini çekmiş, Jakobson Župančič'in şiiri üzerine çok sayıda inceleme yazmıştır.

Ivan Cankar kısa süre sonra şiirden uzaklaştı, Slovenya'nın en büyük roman ve oyun yazarı oldu.

Josip Murn ve Dragotin Kette izlenimci şiirleriyle anındılar. Ne yazık ki uzun bir hayat süremediler; Murn 22, Kette ise 23 yaşındayken aramızdan ayrıldılar.

Avangard şiir Slovenya'da Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıktı: Bu avangardın temsilcileri bir fütürist olan Anton Podbevŝek ve özellikle Srečko Kosovel'dir. Kosovel, Seghers Yayınevi'nin yayımladığı ünlü *Poètes d'aujourd'hui* (Günümüzün Şairleri) dizisinde yazdıklarına yer verilen tek Sloven şairdir; Viktor Jesenik ve Marc Alyn'in imzasını taşıyan çeviriler, dizinin 127. kitabı olarak yayımlanmıştır. 22 yaşında ölen Kosovel, Sloven edebiyatının trajik şairlerindendir. Buna karşın, kısa–fazla kısa– hayatı süresince şiir evreninin yeni boyutlarını keşfetme başarısını göstermiştir. Şiire içli, sade, izlenimci resimlerdeki ışık gibi titrek ve solgun –kendi deyimiyle "kadife yumuşaklığında"– şiirler yazarak başlayan Kosovel şiir ve hayat serüveninin sonlarına geldiğinde, şiir dilinde, Sloven şiirinde kendisinden önce hiç kimsede görülmeyen bir enerjiyi dışavurmuştur. Sloven dilinde o günden beri aşılamamış olan bu enerji Kosovel'in, İtalyan Fütüristler, Dadacılar ve Gerçeküstücüler'le aynı zamanda, en radikal şiirsel yaklaşımları benimsemesine neden olmuştur.

İki savaş arası dönemde, Alojz Gradnik aşk ve ölüm arasında kurduğu özdeşlikle (*Eros Thanatos*) neo-romantizmin kurucusu oldu. Anton Vodnik neo-

sembolist bir müzikaliteyi yansıtan dini od'lar yazdı; Božo Vodušek ise *Hayal Kırıklığına Uğrayan İnsan* başlıklı şiir toplamında umutsuzluğu dile getirdi.

Bu dönem boyunca Slovenya'nın edebi avangardı özellikle dışavurumculuk üzerinde yoğunlaşmıştı. Bu durum Slovenya'nın her zaman Orta Avrupa ile çeşitli bağlara sahip olmasıyla açıklanabilir; dışavurumculuk da bu bölgeye dair tipik bir ifade biçimi olarak Orta Avrupa'da ortaya çıkmıştı. Aynı şeyi o dönemin Hırvat edebiyatı için de söyleyebiliriz. Sırp avangardı ise Gerçeküstücülük'ün etkisindeydi; bu durumu ise Sırbistan'ın Fransız kültürüyle sıkı ilişkilere sahip olmasına bağlayabiliriz.

Sloven dışavurumculuğu çoğu durumda sol siyasete yakın duran bir siyasi eğilim taşıyordu. Örneğin Miran Jarc dışavurumcular arasında en güçlü eserlere imza atan kişidir. Nazi ve Faşist işgaline karşı savaşan bir partizan olan Jarc, İtalyan birliklerinin düzenlediği bir saldırı sırasında kayboldu. Direniş şairleri arasında en çok övgü alanlar Matej Bor ve Karel Destovnik Kajuh'tur; Kajuh da savaş sırasında ölmüştür. Zengin bir hayal gücü ile dini bir dünya görüşünü bir araya getiren yetenekli bir şair olan France Balantič de 22 yaşındayken, Sloven partizanların düzenlediği bir saldırı sırasında diri diri yanarak ölmüştür; ne yazık ki öldüğü esnada Balantič'in sırtında işbirlikçilerin üniforması vardı. Ancak Balantič'in şiiri, siyasi seçiminden tamamen bağımsızdır. Fakat unutulmaması gereken bir şey vardır burada: İkinci Dünya Savaşı Slovenya için yalnızca Faşist işgalciye karşı direniş değil, aynı zamanda kardeşin kardeşi öldürdüğü, edebiyatçılar arasında verilen bir savaş da olmuştur.

Bu yüzyılın en önemli Sloven şairinin Edvard Kocbek olduğu söylenebilir; güçlü bir kişilik olan Kocbek yakın tarihimizi öyle derinden etkilemiştir ki, bu şaire daha yakından bakmak gerekli. Fransa'da yayımlanan *Esprit* dergisi ve Pierre Emmanuel ile ilişkide olan –şiir yazmaya Paul Claudel'in etkisiyle başlayan–, kişiyi öne çıkaran bir yaklaşım benimseyen Kocbek, resmi Katolik Kilisesi'ne muhalefet etmiş ve İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda hıristiyan sosyalist entelijensiyanın sözcülüğünü üstlenmiştir. Faşist işgale karşı çıkan Özgürlük Cephesi'nin kurucularından biri olan Kocbek, savaş sonunda Yugoslav devletinin üst düzey bir memuru olmuştu. Bu bilgilerden sonra, Kocbek'in, direniş hareketindeki yoldaşlarının kendisine gösterecekleri saygıyı dolu dolu hakettiği düşünülebilir. Maalesef: Kocbek hayatı boyunca bir muhalif olmaya, üstelik çifte muhalif olmaya mahkûmdu. Hoşgörüsüz ve darkafalı dinciler liberal fikirleri nedeniyle kendisinden nefret ediyorlardı; komünistler ise kendilerinden farklı olduğu için Kocbek'e karşı ihtiyatlı bir tavır takınıyorlardı. Artık Kocbek'in komünistlerin davasına hiçbir faydası dokunmadığı için, devrimin acımasız mantığı kendisinin bir kenara atılmasını gerektiriyordu. Kısa öykülerini topladığı *Korku ve Cesaret* başlıklı kitabının yayımlanmasından sonra, Kocbek sahip olduğu konumu da yitirdi; bundan sonra hayatının geri kalanını

korkunç bir yalıtılmışlık içinde geçirecekti. Kendisine dayatılan bu yalnızlık ile, varoluş mucizesine adanmış büyük bir lirik deyiş olan şiiri arasında ne büyük bir çelişki var! Bazı karamsar bölümlere rağmen, Kocbek'in şiirlerinin iletisinde görüldüğü kadarıyla, bu yapıtta egemen olan ses tanrısal bir varlık olarak kabul edilen dünyanın bütününe yönelik bir hayranlık duygusudur. Kocbek'in şiiri ve kişisel kahramanlığı, kendisinden sonra gelen ve onun yarattığı bağımsız entelektüel tarzın izinden giden nice yazar kuşağı üzerinde büyük bir etki yapmıştır.

Sosyalist dönemde sansürden kurtulabilmek için yazarlar yeni bir edebi dil icat etmek zorundaydılar; bu dil metaforlarla, gizli ve çifte anlamlı mesajlarla – örneğin "devrimden sonra" deyişi– yüklüydü. Komünist ideoloji her şeyi hiçe sayan bir acımasızlıkla hüküm sürer ve kişinin özel yaşamına yönelik bütün insan haklarını ortadan kaldırmaya çalışırken, edebiyat her şeyi hiçe sayan bu tavra, bu nihilizme karşı savaşmak için bir yol bulmuştu. Savaştan sonra gelen ilk kuşağa mensup olan şairler (Jože Udovič, Ivan Minatti ve Dörtler Grubu'nu oluşturan şairler: Janez Menart, Tone Pavček, Ciril Zlobec ve çağdaş Sloven şairlerinin en iyilerinden olan Kajetan Kovič) neredeyse yalnızca aşka, hayatın erotik yönlerine, ruhun aynası olan ve toplum yaşamının soğukluğu tarafından parçalanan doğanın güzelliğine adanmış şiirler yazdılar. Ancak bu şiir totaliter yönetime karşı ayaklanmayı doğrudan dile getirmese de, otoriteler tarafından siyasi bir mesaj olarak algılandı. Bir paradoks duruyordu ortada: Siyasete dair tek bir kelime etmemiş olsa bile, bu şiir siyasete karşı çıkmak anlamına geliyordu.

Kısacası, siyasi diktatörlük edebiyat alanındaki verimi artırmıştı; ancak sırf edebiyat alanında çeşitli başarılara neden oldu diye bu dönemin geri gelmesini kimse istemez sanıyorum.

Toplumcu gerçekçiliğin resmi estetik anlayışına ilk karşı çıkış 1950'lere, bir grup yazar ve entelektüelin varoluşçuluğu Slovenya'nın kültürel hayatına soktukları döneme dayanır. (Her ne kadar bu hareket başlangıçta Sartre'ın düşüncesinden etkilenmiş olsa da, Sloven felsefesinin her zaman için Sartre'dan ziyade Heidegger'in varoluşçuluğundan esinlenmiş olduğunu söylemeliyiz.) Tek ve biricik hakikatin ideologları varoluşçu felsefeyi zararlı buldukları için bu kuşağa mensup pek çok yazar hapse düştü.

Dane Zajc *Yanık Otlar* başlıklı ilk şiir kitabını kendi hesabına bastırmak zorunda kaldı, çünkü şiiri "fazla iç karartıcı ve karamsar" olarak nitelenip mahkûm edilmişti. Dane Zajc'ın şiirlerinde çığlığı andıran güçlü ve acılı bir enerji vardır. Zajc, hem bu dünyayı hem de öte dünyayı kaybetmiş olan bir insanın konumunu dile getirir. İnsanın zayıflığını, kırılganlığını yazıya döker; ancak bu zayıf ve kırılgan insan diğer insanlar için son derece tehlikelidir de aynı zamanda. Zajc hepimizin birer kurban olduğumuzu söyler, fakat masum olduğu-

muz yanılsamasına kapılmamıza izin vermez; bizlerin aynı zamanda ötekilere işkence ettiğimizi de gösterir çünkü! Dane Zajc'ın şiirleri her insanı bekleyen kader anını çıkarır karşımıza: ölüm. Ancak ölümlü olsak da, başkalarının ölümüne neden olan da bizizdir. Bu karamsar iletiye rağmen Zajc'ın şiirindeki karanlık ışık –her bir varlığın ve nesnenin eşsiz olduğu bilinciyle birlikte– bütün dünyayı aydınlatır.

Savaş sonrasında yetişen şairler arasında en kişisel, en istisnai ve en benzersiz şiiri yaratan kişinin Gregor Strnişa olduğunu söyleyebiliriz. Strnişa'nın şiirsel yaklaşımı Sloven şiirinde ve başka ülkelerin şiirlerinde görmeye alışık olduğumuz şeylerden öyle farklıdır ki, Strnişa'nın sanki bir yıldızın (*astre*) –veya Mallarmé'nin bu sözcük için bulduğu bir uyağı kullanacak olursak– bir felaketin (*désastre*) içinden çıkıp geldiğini söyleyebiliriz. Evreni merkez alan bakış açısı, Kelt ve Cermen mitolojisine eğilmesi, eski çağların halk şarkılarının kimi ritm unsurlarını kullanan şiir dili, şiirlerinin kendilerine özgü biçimi, Kant felsefesine uygun biçimde son derece saf bir geometrik düzen taşıyan şiir kitaplarının yapısı... Bütün bu özellikler tarihin ve edebiyat kuramının tanımlarının ötesine geçen bir şiir arayışının; zamanın karanlıkları içinde gizli olan ateşi yakalayan, öte yandan da tümüyle modern bir duyarlılığa tercüman olan bir şiir arayışının işaretleridir.

Strnişa, halk şiirine yönelik olarak günümüzde de süren yeni bir ilginin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çağdaş Sloven şiirinin önde gelen kadın yazarı Svetlana Makarovič şiirini eski ritmler ve sözcükler ile modern bir iletiyi bir araya getiren bir yaklaşıma dayandırmıştır. Veno Taufer bu kuşağın en önemli şairlerindendir. Zajc ile Strnişa'nınkine benzeyen bir şiirsel güce sahip olmasına rağmen başka bir tarafa yönelmiştir. Dille girişilen deneylerin devasa imkânlarını keşfeden Taufer 1960'ların yeni avangard şiirinin babası olmuştur; hatta 1970'lerin postmodern şiirinin öncülerinden biri olduğu da söylenebilir.

Geleneksel ve modern şiir arasındaki en radikal kopuş ise hiçbir sınır tanımayan sözcük oyunlarına yer veren Tomaž Salamun'un şiirinde gerçekleşmiştir. Edebiyat tarihçisi Taras Kermauner bu şiiri *oyunculuk* (*ludism*) akımı olarak niteler. Kelimeleri alışıldık biçimlerden farklı olarak bir araya getiren Salamun, yepyeni bir hayal âlemi keşfetmiştir. İlk şiir kitabı olan *Poker* 1966 yılında yayımlandığında savaş sonrasının en büyük kültür skandalına neden olmuş, Sloven kamuoyunu şaşırtmış ve geleneğin ideologluğunu yapanların şiddetli saldırılarına maruz kalmıştır. Salamun'un cesur hareketi sonuçta önemli bir etki yarattı: Sloven şiiri Salamun'dan önce ve sonra olmak üzere ikiye ayrıldı. Şiiri herkesi ve her şeyi sarstı, kendisine uzak duran şairler bile kendi konumlarını acımasız bir yıldıza dönüşen Salamun'a göre belirlemek durumunda kaldılar. "Acımasız yıldız" deyişini bilerek kullandım. Doğrudur; ancak Salamun'un şiirinde bir yumuşaklık ürpertisi, kozmik bir görü, bir aşk şarkısı vardır yine de...

Tomaž Šalamun'un yarattığı şey hakiki bir dil patlamasıydı. Aynı dönemde, radikallikte Salamun'dan aşağı kalmayan, ancak sessizliğin sözcüklerini Salamun'un gürültülülüğüne tercih eden bir başka şair vardı. Bu şair, Niko Grafenauer kendine başka bir yol seçmişti: Salamun'un şiirini dildeki bir patlama, dışa açılma olarak niteleyersek, Grafenauer'in şiirini de içe dönme, içeride açılma diye tanımlayabiliriz. Salamun'u Rimbaud'ya benzetecek olursak, Grafenauer'i de Mallarmé ile eşleştirebiliriz. Salamun bütün geleneksel şiir biçimlerini parçalamıştır; Grafenauer ise Mallarmé ve Valéry'nin izinden giderek, parçalanan biçimleri almış ve onların içini yeni bir dille doldurmuştur. İnsan ile Hiçlik arasındaki karşılaşmayı, bu karşılaşmayı önceleyen hiçbir anlamın bulunmadığını anlatan Grafenauer, şiirini metafizik, dini ve ideolojik hakikatten yoksun bir dünyada insan varoluşuna bir töz kazandıran tek şeyin dil olduğu varsayımına dayandırmıştır.

Salamun'un şiir dilinde gerçekleştirdiği devrimin izinden giden çok sayıda şair içinde, her biri kendi bireysel edebi yönelimini bulan iki şairi, Ivo Svetina ve Milan Jesih'i anmadan geçemeyiz.

Ivo Svetina dizginsiz bir hayal gücünü, metaforlarla yüklü bir dilin zenginliğini ve Doğu felsefelerinin bilgeliğini bir araya getiren, kişisel, özgün bir şiir geliştirmiştir.

Milan Jesih ise edebi kariyerine *oyunculuk* akımının en ateşli temsilcisi olarak başladı. Slovenya'nın edebi ortamına girdikten sonra en çok okunan yazarlardan biri oldu – avangard yazarlar arasında örneği pek görülmeyen bir durumdur bu. Jesih tartışmasız biçimde Sloven dilinin en büyük ustalarından biridir. Şiir dilini keşfetmek için çıktığı yolculukta çok mesafe katetmiş, avangard deneycilikten başlayarak geleneksel sone formuna ulaşmıştır; aynı zamanda hem melankolik, hem de ironi ve acı alayla dolu olan şiirsel iletisi için son derece uygun bir biçimdir sone.

Milan Dekleva avangard kuşağa mensuptur, ama kendine özgü sesinin değeri ancak postmodern dönemde anlaşılmıştır. Dizelerinin müzikal niteliği, Dekleva'nın aynı zamanda bir müzisyen olmasıyla açıklanabilir. Dekleva'nın derinlikleri araştıran bakış açısı, evrenin sırlarının ve insan varoluşunun paradokslarının peşinden gitmektedir.

Avangard hareketin gerçekleştirdiği devrimden sonra ortada boş ve paramparça bir dünya kalmıştı. Bu durum ileride postmodern şiiri kuracak olan genç şairler kuşağında bir tepki doğurdu.

Bir çağdaş Sloven şiiri antolojisi yayımlayan ve aynı antolojide Sloven şiirine dair açıklayıcı bir denemesi bulunan felsefeci Tine Hrabar, postmodernizmin Veno Taufer, Ivo Svetina ve Boris A. Novak tarafından başlatıldığını söylemektedir.

Novak'ın en çok uğraştığı şey, dizelerin müzikalitesidir; ona göre "sözcük-

lerin anlamı bir ses taşımalı, sesin de bir anlamı olmalıdır." Novak modern bir duyarlılık ile klasik biçimleri, örneğin Fransız baladlarını ve soneyi bir araya getirir. Evrenin ve insanın varoluşunun mucizelerine adadığı şarkılardan sonra Novak'ın şiiri giderek daha karamsar bir söyleyiş kazanmış, eski Yugoslavya'yı parçalayan trajik savaş deneyimi karşısında bir ağıt havasına bürünmüştür.

Genç kuşağın şairleri postmodern yaklaşımları benimsediler, ancak bir yandan da kendi şiir dünyalarını kurmayı başardılar.

Bu kuşağın entelektüel önderi Aleš Debeljak'tır. Debeljak incelikli bir dil kullanımı ile gerçekliğini kaybeden, seraplara ve simülasyonlara dönüşerek parçalanan bir dünyanın melankolik havasını bir araya getirerek yazdığı şiirleriyle Sloven şiirine yepyeni sesler kazandırmıştır. Aynı zamanda parlak bir denemeci olan Debeljak, kendi kuşağının edebi programının temellerini atmıştır.

Şiirlerini metaforların zenginliği üzerine inşa eden kuşaklar dolusu şairden sonra Alojz Ihan şiirsel metnin dokusunun bir parçası olarak düzyazıyı şiire yeniden sokmuş ve bu biçime rağbet kazandırmıştır; bu yaklaşım bir yenilik olarak 1980'lerde ortaya çıkmıştır. Şiirlerinin konularını kimi zaman rüyaların gerçeküstü/gerçeküstücü mantığı oluştursa da, Ihan'ın şiirsel iletisinin derinlerinde insanlığın geleceğiyle ilgili kaygılar taşıyan bir etik vardır hep.

Jure Potokar'ın şiirini birkaç sözcükle tanımlamak mümkün olmadığından, bu şiirden bahsederken bir şiir kaynağı olarak paradoks olgusuna değinmemiz gerekir: Potokar'ın hem durağan hem dramatik, hem kendini duyguların dalgalanmasına bırakan hem de son derece katı bir tasarım taşıyan şiiri, zamanın ve mekânın, insanlık ve evrenin tarihinin ortaya konduğu müzikli tablolar halinde kurulmuş bir anlatıdır.

Aynı kuşağa dahil olmasına rağmen Maja Vidmar'ın güçlü ve son derece kendine özgü şiirsel dilini "postmodernizm" terimiyle nitelendiremeyiz. Vidmar yepyeni, son derece ahenkli, yoğun bir yazma tarzı bulmuş; erotik tutkuyu yeni, neşeli, aynı zamanda acılı bir biçimde ifade etmiştir.

Iztok Osojnik yazmaya 1970'lerde başladı, ancak kurumları radikal bir şekilde eleştirdiği için uzun süre toplumun kıyısında kaldı; bu nedenle Osojnik pek çok kitabını Doğu blokunda *samizdat* denilen şekilde, kendi çabasıyla, el altından yayımlamış ve dağıtmıştır. Ancak son yıllarda bu marjinal konumu terk ederek şiirsel deneyimini daha geniş bir okur kitlesiyle paylaşmaya karar vermiş; bu yeni okur kitlesi de Osojnik'in yapıtının hak ettiği övgü dolu değerlendirmelerde bulunmuştur. Osojnik'in şiirinin kaynakları arasında Beat akımı ve 1960'ların neo-avangard şiiri sayılabilir; ancak Osojnik güçlü duygusallığıyla bu çerçeveyi daha da derinlikli kılmıştır.

Brane Mozetič çağdaş Sloven şiiri içinde aşka dair yeni bir ifade bulmayı başaran şairlerdendir. Mozetič'in şiirinin sürüp giden ahengi, erotik tutkunun kalp atışlarını anıştırmaktadır. Mozetic'in tematik yeniliği, Sloven şiirinde ilk

kez bir şairin bu denli açık bir biçimde eşcinsel aşkı şiirleştirmesidir.

Postmodern edebiyatın hem gücü hem de zayıflığı belirli bir akademizme, bir tür entelektüel kuruluğa bağlıdır. Bu, gerçeklik ile kurulan ilişkinin eksik olmasından, salt düşünme eylemine verilen ağırlığın fazlalığından kaynaklanıyor. Dolayısıyla postmodern edebiyattan sonra, entelektüelizme karşı çıkan ve kendiliğinden duyguları yeniden keşfetmeye çalışan bir tavrın gelmesi doğaldı. Bu geçişi sağlayacak olan adım Uros Zupan tarafından atılmıştır. Zupan dünyanın güzelliklerini ve insanın varoluşunu yücelten yeni bir tarz, acı ve neşenin aşk arayışı bağlamında iç içe geçtiği bir şiir dili bulmayı başarmıştır. Genç kuşakta Miklauz Komelj ve Ales Steger de kendilerine özgü, taze birer ses yakaladılar.

Şu anda Sloven şiirinde öne çıkan hareketlerden söz etmek mümkün değil; yalnızca kişisel şiir yaklaşımları, *oto-poetikalar*, yani şairlerin kendi başlarına oluşturdukları duruşlar söz konusu.

Şimdilik Sloven şiirinin gelişiminin vardığı en son nokta burası... Kuşkusuz kendi yolunda devam edecek bu gelişim, çünkü şiir Sloven dilinin ve ruhunun kalbinde yer alıyor.

Çeviren: Kaya Şahin

DOĞMAKTA OLAN BİR MODERNİZMİN BASTIRILIŞI

Kostas Karyotakis'in Çağrısına Yannis Ritsos'un Cevabı

Kostas Demelis

Bu yazıda, küçük-ölçekli bir metinsel düzlemde, Avrupalı bir simgeci bakışın "ikincil" olarak nitelenebilecek bazı Yunan edebi metinleri üzerindeki birtakım etkilerini incelemek istiyorum. Bu amaçla, başlıca iki şiir kullanacağım: Kostas Karyotakis'in "Hep Birlikte..." (1927) şiiriyle Yannis Ritsos'un "Şairler"i (1934). Karyotakis'in 1920'lerin ikinci yarısındaki edebi ürünleri, filolojik ve etno-merkezci bazı eleştiri çalışmalarının konusu olmuştur; bu eleştirilerde şairin yaşamıyla şiirin üretildiği toplumun ve çağın özellikle vurgulandığı görülür. Ancak böyle bir yaklaşım, bu şiirin içerdiği modernist potansiyel hakkında herhangi bir sağlam yargı getirememiş; yirminci yüzyıl modernist sanatının büyük kısmını belirleyen o özbilinçliliğin sonucunda, sonsuz ölçüde karmaşık bir gerçeklik içinde şiirin ve şairlerin değişen konumuyla ilgili kaygılara – Karyotakis'in şiirinde de beliren kaygılar– hiç değinmemiştir. Daha özele inersek şunu da söyleyebiliriz: Bu yöntemi benimseyenlerin[1] birçok önermesi, şair-

* Bu yazı, *Modernism in Greece?*Essays on the Critical and Literary Margins of a Movement, der. Mary N. Layoun (New York, 1990) adlı kitaptan alınarak çevrilmiştir.

1. G. P. Savidis (1972), Karyotakis'in olgunluk dönemi yapıtlarını içeren derlemeye yazdığı önsözde, filolojik eleştirinin mükemmel bir örneğini verir. Savidis'in savına göre, Karyotakis'in ve izleyicilerinin (başka eleştirmenler gibi o da bunları "Karyotakizm" olarak adlandırıyor) yapıtları, çağdaş Yunan yaşamının düşmanlıklarla dolu sosyo-ekonomik bağlamından türemiştir ve dolayısıyla 1930'ların şiiri de Karyotakis'in kötümser şiirinin devamıdır. Savidis bir etkilenme öyküsü kurarak, Karyotakis'i 1930'larla uzlaştırmayı becerir: Seferis ve Ritsos, Karyotakis'in etkisini özümlemişler, buna karşılık Elytis ve Embirikos ona tepki göstermiş ama yine de Karyotakis'in şairleri her türlü konvansiyonel estetiği, ahlakı ya da mantığı kırmaya çağıran yenilikçi şiirinden gereken dersleri çıkarmışlardır. Anlaşılan, bağlı olduğu hümanist varsayımlar, Savidis'in ilgisinin esas olarak "güçlü şiirsel mizaçlar" ve bunların Karyotakis'den nasıl etkilendiği üzerinde toplanmasına yol açmaktadır.

Öte yandan Mario Vitti (1979), *Otuzlar Kuşağı: İdeoloji ve Biçim* adlı çalışmasında, iyi belgelenmiş bir düşünsel tarih çerçevesi içinde Karyotakis'le Seferis'in ilişkisi üzerinde uzun uzadıya durur ve bunu Seferis'in bazı metinlerinin kapsamlı bir biçimsel çözümlemesiyle destekler. "Etki"nin "dar" bir terim olduğunu belirtir ve Karyotakis'in otantik olmayan bir yaşam karşısındaki varoluşsal tavrını (ki şairin intiharına da yol açmıştır) ile bu tavrın sanatsal "sömürüsü" olan "Karyotakizm" arasında aydınlatıcı bir biçimde ayrıştırır. Vitti böylece tartışmayı bir adım daha ileri götürmüştür; ne var ki yaklaşımının yapısal sınırlılıkları, onu Karyotakis şiirinin estetik yeniliklerinden türeyen radikal sonuçlara dimdik bakmaktan alıkoyar.

lerin niyetlerinden hareket eden bir "kaynak ve etki" yaklaşımına dayalıdır. Böylece, Karyotakis'in geç dönem şiirlerinin bazı uyumsuz, kakışımlı yönleri, özellikle de bu sanatın geleceğiyle ilgili olanları, 1930'ların yerli Yunan Modernizmi ile bir süreklilik örgüsü oluşturur.

Burada şunu sormak gerekir: Çeşitli yapıtların bazı çağdaş toplumsal koşulları "ifade ettiğini", onları edebi terimlerle incelemeden *önce* de söyleyebilir miyiz? Yapıtlar, bu koşulları edilgin bir biçimde yansıtırlar mı, yoksa onlar üzerinde estetik bir işlem gerçekleştirerek onlardan ayrışırlar mı? Başka bir deyişle, ilk yapmamız gereken, gittikçe daha bilgilenmiş hale gelen okuma edimimize cevap veren (ve eski edebi olgularda taze anlamlar bulma ihtiyacımızı karşılayan) birer metin olarak yakın ve uzak anlamlarını sormak değil midir? Böyle bir yaklaşım, bazı zihinsel hallerin, örnekse kötümserliğin, bir yazarın yaşamını, hatta bir çağın ruhunu açıklamak için uygun bir veri olduğunu, ama iş edebi yapıtların tahlil ve değerlendirmesine gelince bununla yetinilemeyeceğini ortaya koyacaktır.

Ama eğer biyografiyi ve *Zeitgeist*'ı –bir dönemin "halet-i ruhiyesi" ya da genel "iklimi"– bir yana bırakıp da Karyotakis'in geç dönem şiirine metinlerarası bir açıdan yaklaşır ve estetik yeniliklerinin daha sonra gelen yazarlar üzerindeki ideolojik etkilerini araştıracak olursak, eleştirmenlerin şimdiye kadar geliştirmiş olduklarından çok daha farklı sonuçlara varabiliriz. Ancak böyle bir yaklaşım için, seçilmiş metinleri daha önceki bir kültürel alt-metnin yeniden-yazılması veya yeniden-yapılandırılması olarak (ya da gerçek bir çelişkiye edebiyatın çatışkılı alanında bir çözüm getirilmesi olarak) gören bir estetik ideoloji kuramına ihtiyacımız vardır. Ben de Fredric Jameson'ın (1981) sorduğu yorum-sonrası soruları[2] kendi amacıma uygun tarzda, bu tartışmanın gereklerine uyarlanmış bir biçimde ortaya sürmeyi amaçlıyorum burada. Karyotakis'in yenilikçi şiirlerinin çoğu, kendi okurlarınca hem bir umut hem de bir tehdit olarak algılanmıştır: Umut, Yunanistan'da da modernist bir şiirin doğması ve Batı Avrupa'daki paralel örnekleriyle birlikte gelişmesiyle ilgiliydi; tehditse, 1880 sonrasında kurulmuş olan o etno-merkezci ve hamasi demotik [halk diliyle yazılmış] şiire yöneliyordu: Karyotakis'in şiiri, bu okulun 20. yüzyılda şiirin toplumsal ve sanatsal koşullarına ilişkin romantik varsayımlarını altüst etme eğilimindeydi.

Elejiler ve Hicivler'in (1927) geç dönem Karyotakis'i ile *Traktör*'ün (1934) genç Ritsos'u arasında tuhaf ve ilginç bir edebi karşılaşma olmuş gibidir – bula-

2. Burada Jameson'ın *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981, Siyasal Bilinçdışı: Toplumsal-Simgesel Bir Edim Olarak Anlatı) kitabındaki fikirlerini tümüyle ve sadık bir biçimde izlemesem de, kendi savımla ilgili olduğu ölçüde bu fikirlerin dönüştürülmüş bir özetini vermem yerinde olacak. Jameson'ın yöntemi, "diyalektik bir karşıt" aracılığıyla "geçmişle ilişki" yaklaşımına bir alternatif oluşturmaktadır.

nık ve karşıt duygularla yüklü bir karşılaşma. İki şair de Yunan şiirinde yenilenme isteyen bir çağrıya karşılık veriyordu: Avrupa'da, sosyo-kültürel ve ahlaki dokudaki radikal değişmelere bir cevap olarak beliren modern sanat hareketlerinin şiddetli etkisini hissetmişlerdi. Karyotakis'in cevabı, şiirine *belirsizlik* öğesini (ya da "emin olamayış" halini) sokmak oldu; bu öğe, böylece, şiirsel vasıtanın mutlak hakikati içerme ve iletme konusundaki yetersizliğinin bir göstergesi haline geliyordu. Örnekse, "Bizler, birtakım..." sonesinde, (Savidis, 1972: 87) yapay bir ortamın çözülüp dağılması, bunun yerine daha güvenilir, daha emin bir alternatifin belirmesi sonucu vermez (oysa şiirin gelişimi, son kıtada bu yönde bir beklentiye yol açıyordur):

[Bizler, birtakım bozuk gitarlarız.] (1-2)

[Bizler, inanılmayacak birtakım antenleriz.] (5)

[Bizler, dağınık bazı duyumlarız.] (9)

[Eşya sürgüne yolluyor bizi, şiirse
nefret ettiğimiz son sığınak.] (13-14)

Kolektif bir şiirsel benliğe ait imgelerle bunların kendi sahnelerinde işlevsiz kalmaları arasındaki uyumsuzluk ya da kakışım ("uyumsuz sesler" [3. dize]) bir tür ironiye yol açmaktadır. Karyotakis'in şiirleri, edebiyat sanatının toplumsal içerimlerine yönelirler;[3] hicivci bir teknikle yazılmışlardır ve bu tarzın gereği olarak, dilin kendisi de dahil olmak üzere toplumsal uzlaşımlara [konvansiyonlara] saldırırlar; ahlak derslerine girişmeksizin kamunun dikkatini bu türden uzlaşımlara çekerler. Modern hiciv geleneği, en ünlü temsilcisi olan Swift'le başlayarak, hicvin, her türlü uzlaşımsal mantığı ironik biçimde altüst etme eğiliminin yanı sıra, aynı zamanda iki karşıt tavrın diyalektik olarak bir araya getirilmesine de elverişli bir retorik tarz olduğunu kanıtlamıştır. Swift'in *Kitapların Savaşı* (1704) adlı yapıtı, hicivdeki bu imkânın çok ustaca icra edilmiş bir örneğidir sadece. Karyotakis'in en olgun ve özgün şiir toplamının başlığı, *Elejiler ve Hicivler*, duygunun ve masum bir yalınlığın egemen olduğu bir geleneksel şiirden, karmaşık, incelmiş bir ironiyle birlikte yeni ve ayrıştırıcı bir zekânın belirdiği bir modern şiire geçiş anını işaretler. Ritsos da eski eleji tarzının tonunu yaşamın yeni bir olumlanışına –ama Palamas'ın ulusal şiirinin eski anlatısal eminliğine de yabancı olmayan bir olumlamadır bu– dönüştürerek yeni şiir kampına katılma arzusunu belli etmiştir. İlk kitabı *Traktör*'de, kırsal dünyayı ve çiftçiliği çağrıştıran adının da belli ettiği gibi, kentsel imgelerin çağ-

3. Burada tartışacağımız "Hep Birlikte..." şiirinin yanı sıra bu türden başka şiirleri arasında şunlar da önemlidir: "Delfi'de Bir Festival", "Kısa A-Majör Senfoni (Değil)", "Meslekte İlerleme", "Bir Cenaze Marşı – Dikey Marş."

rısıyla yüzleşmekten kaçınır. Lirik "ben"in egemen olduğu duygusal bir şiirdir bu; ama yeni bir öğe olarak, Varnalis'i ve Karyotakis'in *Elejiler ve Hiciviler*'ini anımsatan ekşi, alaycı bir boyut da içermektedir.[4] Alayda, çoğu zaman hafif ve nükteli olan ironide bulunmayan gücenik ve kişisel bir ton vardır.

Burada, görünüşte birbirine benzeyen iki parçayı tartışacağım sadece: Karyotakis'in "Hep Birlikte..." başlıklı şiiriyle Ritsos'un "'Şairler'"i. Ritsos'un, edebi Modernizme muhtemel bir gelişme hattı çizen Karyotakis'in şiirindeki "yabancı" edebi mesajı bastırmak ve evcilleştirmek için başvurduğu manevraları (örneğin en başta şiirini ona adayışı) göstermek istiyorum. (Modernizmi, ilk ivmesini Paris'ten almakla birlikte, kısa sürede bütün ulusal bağlılıkları aşan kozmopolit bir sanat hareketi olarak alıyorum.) Yapılması gereken, siyasal tarihin ötesine geçerek metinlerin ait olduğu kültür ve ideolojiden söz etmektir. Örneğin, şiirleri anlamanın önkoşulu olarak Küçük Asya bozgunundan ve bunun şairlerde yarattığı kötümser ruh halinden söz etmek yerine, metinlerin ait olduğu kültürel alt-metni (devralınmış estetik değerlere Simgecilikle birlikte gelen eleştiri) kurcalayabiliriz. Metinlerdeki *ideolojem*'leri [ideoloji birimlerini] saptamaya çalışırken, "Metnin anlamı nedir, yazar ne demek istiyor?" gibi sorular yerine, "bu metinler niçin böyle yazılmış?" sorusunu yöneltebiliriz; başka bir deyişle, tarihsel/kültürel ânın belirleyiciliğinden çok, yazarın erişebildiği edebi üretim/yazım tarzlarına ağırlık verebiliriz.

İki şiirin karşılıklı metinlerarası ilişkisini, 20'lerin sonuyla 30'ların başlarında Yunan edebiyatında iki farklı ve rakip tarz arasındaki egemenlik ve (yorumsal) geçerlilik kazanma mücadelesinin bir örneği olarak alıyorum. Bu tarzlara, *Simgeci Kozmopolitanizm* ve muhafazakâr *Yunan Modernizmi* adlarını vereceğim: Karyotakis'in şiirinin ait olduğu birinci tarz, sanat konusunda yüksek tonlardan kaçınan, açık uçlu bir tavır alır; muhafazakâr modernizm ise, Ritsos'un şiirinin de savunduğu ulusal ya da popüler değerleri korumayı üstlenmiştir. Birinci tarza örnek olarak, Kostas Ouranis'in *Nostalgias* (1953) kitabından "Don Quijote" ve "Edward VI" şiirlerini de gösterebilirim: Kitap, geçmişin bazı edebi kahramanlarına, Simgeci şiirin yenilenmiş sanat algısını üstlenmiş olarak dönme özleminin ifadesidir; ama bu, kendi koşullarının fazlasıyla farkında olan özbilinçli bir özlemdir. Buna karşılık Yorgo Seferis'in "G.S. Tarzında" şiirini de ikincisinin en tipik örneklerinden biri sayıyorum: Kadim bir Yunan'ın, çağdaş yaşam denen kırık dökük sıradanlıklar arasında yine de kendini sürdürme çabasının şiirsel öyküsü. Karyotakis, klasik Yunan edebiyatını yeni bir kullanıma sokmakla ilgilenmez; ona göre yitik bir geçmiştir bu. Demotik dili güçlü bir edebi araca dönüştürmek için çalışmış olmasına rağmen, demotik şarkıları kul-

4. Bu yazıda tartışacağım "'Şairler'" in yanı sıra, aynı kitaptaki "Çıkış" ve "Şair-Dansçı" başlıklı uzun şiirlerde de böyle yeni bir tavır görülür.

Kostas Karyotakis

HEP BİRLİKTE...

Hep birlikte kımıldıyoruz,
kafiye arayan bir kalabalık.
Böyle soylu bir tutku
hayatımızın amacı oldu.

Sesler ve hecelerle değiştiriyoruz
kağıttan kalplerimizde duyguları,
şiirlerimizi yayımlıyoruz
şairler olarak adlandırılmak için.

Rüzgâra saçlarımızı bırakıyoruz
ve kravatımızı. Poz alıyoruz...
Katlanılmaz nesir sayıyoruz
iyi insanların yoldaşlığını.

Yalnızca bizim için var Tanrının
yaratıkları ve elbet bütün doğa.
Dünyaya duyurular göndermek için
gökyüzündeki yıldızlara çıktık.

Ve bütün gün aç ve aylak gezinsek de,
geceyi köprü altlarında geçirsek de,
günah keçileri olduk
"çevrenin", "çağın".

Çeviren: Foti Benlisoy

lanmayı düşünmemiştir bile. Bunun yerine, dosdoğru Batı Avrupalı sanat ilkelerinin yanında saf tutmayı yeğler. Bütün bu saptamalar ışığında ben de burada Modernizm'in gerek yazarlar gerekse eleştirmenler tarafından "30'lar kuşağı" olarak takdis edilen o Yunan versiyonunu, doğal ve apaçık bir sanatsal seçiş olarak değil, tam tersine muhalif metinler üzerinde bir dizi (yanlış)okuma işlemiyle gerçekleşen özbilinçli bir çabanın ürünü olarak ele alacağım. Ritsos'un şiiri de Karyotakis'e ilişkin böyle bir (yanlış)okuma çabasıdır: Yunan edebiyatında Modernizm'in yöneldiği (ya da benim retrospektif yaklaşımıma göre, yönelmeyi başaramadığı) yol hakkında doğallaştırılmış bir yargıda bulunmaktadır.

İki şair arasında ya da şeyleştirilmiş kültürel nesneler olarak iki metin arasında nedensel bir ilişki kurmak değil sorun: Tarihsel bir kim-kimi-etkiledi öyküsü kurmak istemiyorum. Daha çok, Yunanistan'da Modernist bir edebiyatın geleceği açısından bir yazarı bir başka yazara *karşı* metinsel olarak mülk edinme çabasının anlamını, aralarındaki ideolojik çatışma bağlamında yorumlamanın peşindeyim. Başka bir deyişle, Ritsos'un metninin kullandığı muhafazakâr alımlama stratejisini ve onun sadece metinsel de olmayan daha geniş kültürel anlamını yorumlamak bana daha önemli görünüyor. Burada inceleyeceğim iki şiir de şiirle ve şairlikle ilgili sorular sorarlar ortaya; bu tutumlarıyla, Modernizmi haber veren Avrupalı edebiyat hareketlerinden biri olan Simgeciliğe ve bu hareketin dünya karşısındaki olumsuz tavrına cevap veriyorlardır: Cüretli fikirlerden yoksunluğun eşlik ettiği bir umutsuzluk ve dilsel çoraklık.[5] İki şiirin de uğraştığı sorun, şairin geçmişten devralınmış konumunun modern bir estetik eleştirisidir. Karyotakis'in eleştirisi, şairi yüksek konumundan gündelik dünyaya indirir ve insanların arasına yerleştirir:

[Hep birlikte kımıldıyoruz,
kafiye arayan bir kalabalık.
Böyle soylu bir tutku
hayatımızın amacı oldu.
....
Dünyaya duyurular göndermek için
gökyüzündeki yıldızlara çıktık.]

Karyotakis'in şiirinde, şairin yerleşikleşmiş rolüne ilişkin açıkça ironik bir bakış vardır. Şiirde, bazı Romantik şiir kuramlarının şaire yüklediği yüksek "misyon", insanlara mutlak hakikati gösterecek bir peygamber olma rolü de

5. Şu anlamlıdır: Karyotakis, kendisini izleyen şairlerden farklı olarak, 1922'deki Küçük Asya bozgunundan sonra Megali Idea için bir sanatsal eşdeğer ya da ikame bulmaya çalışmaz; bir çöküş şairi olarak ve –20'lerin kendisiyle aynı zihniyete sahip bir minör şairler dizisinin en tipik temsilcisi olarak– bir çağın sonuna işaret eder.

sorgulanmaktadır.[6] Şiir, bir yanda bir ideal durumla, şairin mistik deneyimiyle ("gökyüzündeki yıldızlara çıktık") öte yanda bürokrasinin diliyle ("duyu-ru") hissettirilen önemsiz, sıradan bir statüko arasındaki uyumsuzluğu vurgulayarak bir dilsel ironi yaratır; bu da hicvin araçlarından biridir. Bu eleştiri, Modern Yunan edebiyatının kuruluşuna, lirik şairin aylasının o Baudelaire'vari sorgulanışını etkili bir biçimde dahil eder.[7]

Kendinden menkul bir misyoner olarak şairi bekleyen tehlike Ritsos'un şiirinde de benzer bir ironiyle işlenir; ama bu ironi ikizdeğerlidir, bazı çelişik duyguları gizliyordur. Ritsos, şairin bugünkü durumunun gerçekten de eskiye oranla bozulmuş olduğunu alaycı bir biçimde kabullenmektedir; ama onu ilgilendiren, şairin şimdi laik bir figür olarak üstleneceği yeni aydınlatıcı roldür. Şiirin başlığının da (tırnak içinde "'Şairler'") gösterdiği gibi, Ritsos Şairleri (büyük "Ş") mahkûm etmiyor, ama anlaşılan günün birinde yeni ve doğru (daha doğru) şairlerin geleceğini umuyordur. Başlıktaki tırnaklar, şiirde değinilen-

6. Örneğin William Wordsworth, "Lirik Baladlar'a Önsöz"ünde şöyle yazmıştır: "Bilim adamı, hakikati uzak ve bilinmeyen bir velinimet olarak arar ve onu kendi yalnızlığı içinde sever; şairse, her insanın katıldığı bir şarkı söylerken, görünür bir dostumuz ve yanıbaşımızdan ayrılmayan bir yoldaşımız olarak hakikatin mevcudiyetinden sevinç duyar. Şiir, her türlü bilginin soluğu ve daha incelmiş ruhudur." (*The Norton Anthology of English Literature*, 4. basım, Cilt 2, New York, 1962, s. 171).

7. Baudelaire'in "Aylanın Yitirilişi" başlıklı nesir şiirinde, ilk modern Simgeci tarza uygun olarak şair yer yer bir peygamber olarak belirse de, saygıdeğer bir otorite simgesi olarak şairlik rolünün gününü doldurduğu belirtilir. Şiiri buraya alıyorum:

YİTİKAYLA

Daha neler dostum, siz, burada, öyle mi? Siz, böyle kötü bir yerde! Siz, içkisi cevher, yiyeceği cennet taamı olan adam! Doğrusu ya, çok şaştım bu işe.

"Dostum, atlardan, arabalardan ne kadar tiksindiğimi bilirsiniz. Az önce, bulvarın ortasından aceleyle geçerken, ölümün dört bir yandan aynı zamanda, dört nala geldiği o oynak kargaşa içinde, çamurlar içinde sıçrarken, aylam birdenbire başımdan kayıp yolun balçığı içine düştü. Almaya cesaret edemedim. Kemiklerimi kıkırdatmaktansa nişanlarımı yitirmeyi daha uygun buldum. Hem sonra yıkımın da bir işe yaradığı olur, dedim içimden. Şimdi tanınmadan dolaşabilir, aşağılık şeyler yapabilir, bayağı ölümlüler gibi içkisi ve kadını bol bir yaşayışa dalabilirim. İşte tıpkı sizin gibiyim, görüyorsunuz!"

"Hiç değilse bir ilan verin de arayın bu aylayı, ya da komsere bildirin."

"Hayır. Burada rahatım. Bir siz tanıdınız beni. Büyüklük, yücelik canımı sıkıyor. Hem sonra kötü bir ozanın bunu alıp edepsizce başına takacağını düşünüyorum da seviniyorum. Bir insanı mutluluğa kavuşturmak, ne büyük haz! Hem mutluluğa kavuşturmak, hem gülmek! X'i ya da Z'yi düşünün, ne gülünç olur değil mi!"

(*Paris Sıkıntısı*, çeviren: Tahsin Yücel, 5. basım, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 100) [Yücel, şiirin sonuna da şu notu eklemiş: "Türkçeye 'ayla', 'hale' diye çevrilebilecek 'auréôle' sözcüğü aynı zamanda 'şan, şeref' anlamına da gelir. Ayrıca bu ayla, resimlerde ermişlerin başını da çevreler." - y.n.]

lerin ancak sözde şairler (sahicilikten yoksun şairler) olduğunu hissettirir. Öyleyse, daha üstün şairlerin gerçekten varolduğu ve uygun bir çağda yeni bir görevle ortaya çıkacakları varsayılmaktadır. Ritsos'un kişilik konusundaki alaycı düşünceleri, aynı toplamdaki "Kişilikler" şiirinde belirginleşir. Bu ışıkta okunduğunda Ritsos'un şiiri, Karyotakis'in radikal sanatının anlamını yeni bir bağlam içine yerleştirerek şairin eski hükümran otoritesine karşı tehlikeli ve amansız mesajını çürütme ve güvenli kılma çabası olarak belirecektir. Ritsos, "'Şairler'"e karşı, kendi çağının şairlerine karşı ironiktir; ama alaycılığı cılızdır ve şairlerin değersizleşmesinin bütün sonuçlarıyla yüzleşme noktasına kadar gitmez. Eleştirelliğinin kapsamı çağdaş şairlerle sınırlıdır; oysa Karyotakis ne kadar dolaylı biçimde de olsa, hem kendi çağının hem de geleceğin köklü ve acil sorunlarına işaret eder.

[Ah, evet, kuşkuya yer yok, şairleriz
biz, dalgalanan saçlarımızla
–sanatçıların eski amblemi– ve öğrendik
çarpıcı cümleleri alt alta dizmeyi...]

Ritsos'un ironisi, geçmişin modern şairlerin görünüşünde anlamsızca sürüp giden izlerine kederli bir tonla işaret eder; ama örtük bir kızgınlık da vardır bu dizelerde: Töz ve içerik modern şiirden uzaklaşmış ve biçimin vurgulanmasıyla şiir de simgesel ve "amblematik" bir şeye dönüşmüştür. Ritsos'un ironisinde, eski ve –potansiyel olarak– atalardan kalma bir şairlik otoritesine duyulan özlem, zayıflamış ama bir türlü tam geçmeyen bir duygu olarak korunur. Karyotakis böyle bir umut vaat etmez: Şairin konumu çoktan temelsizleşmiş ve şiirsel süreci kuşatan birtakım gayri şahsi ve kamusal olumsallıklara (örneğin, "kâğıttan kalpler" sözüyle işaret edilen yabancılaştırıcı bürokrasiye) oranla ikincilleşmiştir. Modern zamanların kentli şairine karşı amansızdır Karyotakis: Sertliğiyle okuru da sarsan hicvi, tarihüstü bir yaratıcı imgesini tekinsizce alaşağı ederek şairi kentsel "kalabalığın" hercümercine, ortalıkta dolanan herkes gibi onu da yutan anonimliğin ve yalnızlığın içine salıverir. Karyotakis, bu "kımıldayan kalabalık" imgesiyle şiirine kent sahnesini getirir; buna karşılık Ritsos'un şiirinin sahnesi müphemdir ve sadece bağlamına başvurmakla belirlenemiyordur. Karyotakis'in mizahının zarafeti, her türlü ahlaki uğraştan âzâdeliğiyle, kentsel merkezlerdeki sanatın gayri şahsi tonunun ve "yurtsuzluğunun" uzantısıdır.

Retorik ton açısından bakıldığında, ironik nitelik iki şiirin ortak paydasıdır. Ancak, görünüşte birbirini andıran bu iki şiirin hedefleri farklıdır. Biri, öbürünün anlamını kendi amaçları doğrultusunda saptırmak, çekip çevirmek istiyordur. İroni Karyotakis'in şiirinde bir estetik eleştiri amacına hizmet eder; Laforgue'u anımsatan keskin, asitli ama yine de nükteli bir ironidir bu ve hem

Yannis Ritsos

"ŞAİRLER"

Kostas Karyotakis'e

Ah, evet, kıışkuya yer yok, şairleriz
biz, dalgalanan saçlarımızla
–sanatçıların eski amblemi– ve öğrendik
çarpıcı cümleleri alt alta dizmeyi ve üstelik

Histerik bir duyarlık peşimizi bırakmıyor,
çünkü üzüyor bizi solgun, sönük bir yaprak,
uzakta külrengi bir bulut. Hayallere dair,
diyoruz hayatımıza ve tek bir dostumuz yok.

Hep böyle suskun ve yalnız kalıyoruz,
ama derinlerimizde gururla saklıyoruz
gizli hazinemizi, ve çınladığında
akşamın çanı kaygıyla sıçrıyoruz.

Cahil, değersiz ve bayağı sayıyoruz
çevremizdeki herkesi, bir bakışı bile
çok görüyoruz onlara, ve yeni bir sayfa daha
kabulleniyor ağıdını yavan aşkımızın.

Her gün defalarca tekrar ediyoruz
eski ve çoktan söylenmiş duygularımızı, yeteneğimizi
açıklıyoruz: "kuşlar gibi şakıyoruz";
uğraşımızı öyle güzel haklı çıkarıyoruz.

Bizim için dünya bizden ibaret,
ve sarınıyoruz, pelerinimiz, bir duvar. Ve
gururla seslendiriyoruz ânın coşkularını
–hiç boşluk bırakmadan– müzikli bir vezinle.

Çevremizde başkaları da acı çekiyor olsa bile
haksızlık onları yıldırıyor, onları tutuşturuyor olsa bile
–ah, hayır, budalalık bu, böyle nesir konularıyla
yıldızlı düşüncelerimizi bölmek.

Çeviren: Foti Benlisoy

başkalarına hem de kendine karşı çalışır.[8] Ritsos'daysa ironi şairin kendisine yönelen acı bir alaycılığa dönüşmüştür. Karmaşık, incelikli ve cüretkâr bir tekniktir ironi: Kişinin kendi şiirsel benliğine karşı bir mesafe alıp onu eleştirebilecek kadar olgunlaşmış olması anlamına gelir. Karyotakis'te, duygusallıktan uzak, serinkanlı bir dille birleşerek okuru bir yorum edimine, farklı bir anlamı kurgulamaya çağırıyordur. Böylece, ironiyi okuyabilen okur için, şiirin görünüşteki iddiası da ("şiirlerimizi yayımlıyoruz / şairler olarak adlandırılmak için") baltalanır, geçersizleşir. Okur, "şairlik" ünvanının şairin yayımlama isteğini aşan bir dizi etkene, örneğin uzlaşımlara, şiirin standart yazılma biçimlerine ve kurumlara bağlı olduğunu bildiği sürece, o arı dilci ve tumturaklı "ünvan" sözcüğünün ciddi havası da sadece ironiyi güçlendirmeye hizmet eder. Metin, öne sürdüğü "tumturaklılık" ve "büyüklüğü", sırf öne sürmekle teşhir eder ve gülünç duruma düşürür. Aynı zamanda, okuru metnin tonunda antimimetik bir boyut içeren sahte bir tını –"bu edebiyattır, yaşam *değil*" diyen bir tını– bulmaya da çağırır. Şiirde, şairlerin dışsal özelliklerine ilişkin bir dizi niteleme ("kafiye", "soylu tutku") vardır; etkileyici ve azametli bir ses çıkar bunlardan, ama aynı zamanda, çağın şairlerden beklediği yeni konumla uyum içinde olmadıkları da sezdirilir. Bu şiirdeki hicvin hedefi, adı sanı belli şairler[9] değildir; şiir, ironinin dolaylı ve karmaşık yolunu tutmuştur (Karyotakis'in şiirlerinde belli adların geçmesi, şairin gittikçe güçlenen soyutlama eğilimi dikkate alındığında, "gerçek" kişilerden çok, toplumsal rollere işaret eder).

Birtakım toplumsal yananlamları olan sözcükleri yeğleyişinden de anlaşılabileceği gibi, şairin bir toplumsal grup üyesi olarak portresini çizmek istiyordur Karyotakis. "Soylu tutku" sözü, şairlerin abartılı soyluluk iddialarını alaya alırken, "kâğıttan kalbimiz" de şairlerin bağımlı olduğu bürokrasinin ya da yayıncılık sektörünün yeni toplumsal statükosunu akla getirir. Bu açıdan, hicvin düzeltici ve reformcu bir amacı vardır: Edebiyat kendini fazla ciddiye almaya başlayıp da şairler toplum içinde sanatın ticarileşmesine yol açan koşulları görmez olunca, iki alan arasındaki dengeyi yeniden kurmak üzere bir şeyler yapma zorunluluğu doğar. İroninin getirdiği, düz ve dolaysız bir biçimde işlenemeyecek kadar karmaşık bir toplumsal gerçekliğe belli bir mesafeyle bakan bir düşünüştür. Bu yönüyle, şairler karşısında alınan özbilinçli, mizahi, hatta yer yer gerçeküstücü bir tavra da açılır. Örneğin Nikos Engonopulos'un eleştirmenlerce

8. Warren Ramsey'in *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance* (Jules Laforgue ve İronik Miras, 1953) adlı kitabında Laforgue'un ironisinin ayrıntılı bir çözümlemesi bulunuyor. Özellikle "İronik Denge" başlıklı 9. bölümde altı çizilen iki nitelik, Karyotakis'in şiirini anlamak bakımından da önemlidir: "Beklenmedildik, beklenen şeyin tersinin olması" ve "hüzünlü bir havailik".

9. Oysa, örneğin, aynı toplamdaki "Kısa A-Majör Senfoni (Değil)" şiiri, açıkça Malakassis'i hedef alır gibidir.

pek üzerinde durulmayan "Şairlerin Yaşamı ve Ölümü" şiirinde, idealleştirilmiş şair imgesi bir karşıtlık yoluyla kırılır: "antikçağın büyük şairi" ve "tuhaf bir şiir, / sıradan bir kâğıt parçasına yazılmış". Ritsos'un şiiri de, dokunaklı hatta acıklı bir duruma düşmüş olan yaratıcı birey olarak şair imgesi üzerinde yoğunlaşır. Ama şair, son çözümlemede, sanatçının daha eski bir statüsünü arıyordur.

Karyotakis'in ironisi, şairin güncel toplumsal statüsüne peşpeşe darbelerle saldırır. Metin, kasıtlı bir biçimde, şairin portresinin çeşitli ayrıntıları üzerinde odaklanmaktadır: Şairin "pozu", seçtiği yalnızlık hali, onu toplumsal uğraşların ötesinde tutan "fildişi kulesi" tavrı... Amaç, sıralanan özelliklerin, Karyotakis'in milliyetçi öncellerince[10] inanılan ve savunulan yüksek şairlik "misyonuyla" ("gökyüzündeki yıldızlara çıktık") nasıl da bağdaşmaz olduğunu göstermektir. Şairin geçmişten devralanmış basmakalıp imgesinin içerdiği her türlü kursal kavrama yöneltilen şiddetli saldırı, şiirin son kıtasında daha da belirginleşir:

[Ve bütün gün aç ve aylak gezinsek de,
geceyi köprü altlarında geçirsek de,
günah keçileri olduk
"çevrenin", "çağın".]

Son dizelerin etkisini daha iyi hissedebilmek için, bunları düz anlamıyla okuyacak ve böylece ironiyi kaçıracak belli bir okur kategorisini varsaydıklarını –ve tam Baudelaire'vari bir tarzda, iğnelediklerini– unutmamak gerekir: Bu okur tipi, özel yaşamlarında düşkün oldukları aşırılıklar ("aylaklık", "geceyi geçirmek") ne olursa olsun şairlerin her zaman okurlarca bağışlanması gerektiğine inanıyordur. Burada çifte amaç güdülmüş gibidir: İlkin, şairi kendi toplumunun ve çağının üstüne yerleştiren popüler mitosun (şair karanlığa mahkûm olmuştur, çünkü kendi çağı onu anlayamıyordur) bir eleştirisi vardır. İkinci olarak, metin, sanatın belli bir kültürel ortam ve belli bir tarihsel an içinde üretildiğine ve bunlara bağımlı olduğuna da dolaylı yoldan işaret etmektedir. Burada Karyotakis'in metni, daha yüksek bir amaca hizmet etmek üzere şiirin tarihüstü/didaktik ya da ahlakçı bir kullanımını da daha baştan geçersizleştirmiş gibidir, çünkü şiirin "yurdu" yitirilmiştir. Karyotakis'in şiiri, sekülerleşmiş bir çağda, Salieri'vari bir jestle "kurbanlaşmayı" onaylar ve sanatsal "yurtsuzluğu" da sanatçılarla ilgili her türlü Mozart'vari yanılsamaya karşı güçlü bir panzehir olarak kabullenir.

Şairin kültürel/tarihsel konumunun şiirsel eleştirisi, Ritsos'ta kişisel bir iti-

10. Örneğin Palamas'ın Parnasçı şiirler toplamı *Yurdumun Şarkıları* (1886) bir Büyük Fikir (Megali Idea) olarak alınan aşkın bir Yunan ülkesi için yazılmış bir ilahidir.

raf ve savunu tarzı içinde, yaratıcı bireye yönelen bir eleştiri haline gelir. Metin, belirgin biçimde özürcü bir ton benimsemiştir:

[Her gün defalarca tekrar ediyoruz
eski ve çoktan söylenmiş duygularımızı, yeteneğimizi
açıklıyoruz: "kuşlar gibi şakıyoruz";
uğraşımızı öyle güzel haklı çıkarıyoruz.][11]

Karyotakis'in toplumsal varlıklar olarak şairlerin tumturaklı, şişkin tavırlarına karşı ironisi, Ritsos'un şiirinde hafifler, darbe etkisini büyük ölçüde yitirir. Karyotakis'te şairin kamusal rolüne yapılan vurgu ("yayımlıyoruz"), Ritsos'ta, şiirin biçemsel ("ağıt") ve kişisel ("yavan aşk"; bununla, bir âşık olarak şair alaya alınıyor gibidir) yönlerine atıfta bulunmak uğruna, hafifletilmiştir:

[...ve yeni bir sayfa daha
kabulleniyor ağıdını yavan aşkımızın.]

Şair imgesi, Karyotakis'te tek bir etkili fiil aracılığıyla gizeminden arındırılır; oysa Ritsos'ta sanatsal dikkatin odaklandığı şey şairin acıklı durumudur. Ritsos, (sahte) şairlerle alayı şiirinin ön planına yerleştirse bile, yine de şairlerin duygularıyla ilgilidir:

[Histerik bir duyarlık peşimizi bırakmıyor,
çünkü üzüyor bizi solgun, sönük bir yaprak,
uzakta külrengi bir bulut. ...]

Metin, ironisini şairlerin ruhsal boğuntusu üzerinde odaklandırırken bile okura davetkâr bir kapı açmaktansa dikkati yaratıcı bireye çeker. Bu, şiirde bir iç tutarsızlık yaratır ve okurun uzun erimli bir amacı algılamasını önler: Metin sanki savunma konumundadır ve okurundan korkuyordur. İlk metin sertçe öne sürer ("kımıldıyoruz") ve kararı okura bırakırken, Ritsos'unki ikinci bir doğrulama daha sunarak ("Ah, evet, kuşkuya yer yok") kendi üzerine kapanmaya ve okurun içeri girmesini önlemeye çalışır. Bu metin de şairlerin poz, yalnızlık, skandal gibi günü geçmiş bütün nişanelerini okurun yargısına sunuyor, ama bunu yaparken okurdan anlayış ve –sonuçta– bağışlama beklediğini de ima ediyordur:

11. Yaratıcı bireyin modern çağın bütün olumsuz koşullarını hiçe sayan yine böyle bir savunusu, Elytis'in 30'ların modernist şairlerinin sanatçı karşısındaki tavrını anımsatan *Egemen Güneş* kitabında bulunabilir. Bu şiirsel savunu, Elytis'in "iyi" şair anlayışını da yansıtmaktadır: *"Ve bizi taşlıyorlar ve hayalci / diyorlar / ve ancak Tanrı biliyor / günlerimizi ve gecelerimizi nasıl geçirdiğimizi."*

[Hep böyle suskun ve yalnız kalıyoruz,
ama derinlerimizde gururla saklıyoruz
gizli hazinemizi, ve çınladığında
akşamın çanı, kaygıyla sıçrıyoruz.]

Bu kıta, Karyotakis'in şiirinin ısrarlı ve olabildiğince özlü bir biçimde ortaya sürdüğü sorunu ("yayımlıyoruz") biraz daha açarak işlemektedir. Ritsos'un şiiri, asri zamanlarda sanatın toplumsal koşullarının da değişmiş olduğunun belki farkındadır, ama altan alta süren lirik tonuyla, Karyotakis'in şiirinin tekinsizce duyurduğu tehlikeyi savuşturur. Karyotakis'in tersine, sanatın kamusallığını bir türlü tam kabullenemez ve eleştirisine hedef olarak duyguların kişisel ifadesini seçer:

[gururla seslendiriyoruz ânın coşkularını
–hiç boşluk bırakmadan– müzikli bir vezinle.]

Ritsos'un şiiri, hem şairin kamusal alandan çekilmesinden duyduğu rahatsızlığı hissettirir hem de Karyotakis'in çağın sanatçılarına yönelttiği eleştiriye kendini alaya alan bir şiirsel tavırla direnç gösterir: Onu başka bir seçeneğe, sanatçının toplumsal misyonuna dönüştürerek bu eleştirinin keskin ucunu köreltir:

[Çevremizde başkaları da acı çekiyor olsa bile,
haksızlık onları yıldırıyor, onları tutuşturuyor olsa bile
– ah, hayır, budalalık bu, böyle nesir konularıyla
yıldızlı düşüncelerimizi bölmek.]

Şiir, baştan sona ne kadar eleştirel ve uyanık kalırsa kalsın, sanatın değişen koşullarında şairin yeni toplumsal rolü üzerinde ısrar eder. Şaire önerdiği rol, ezilen kitlelerin destekçisi olmak ve toplumsal adaletsizliğe karşı savaşmaktır; aynı zamanda bir hayal kırıklığı ve yakınma da vardır şiirde: Artık hiçbir edebiyatçı sıradan insanları savunmak için yazmamaktadır, çünkü bu türden toplumsal konular pek önemsiz ("böyle nesir konuları") bulunmaktadır. – Bu, şairlerin romantik yüce misyonuna Karyotakis'in yönelttiği eleştirinin metinsel bir dönüşüme uğratılarak toplumsal protesto haline getirilmesidir: Şairi topluma karşı sorumlu bir kişi olarak onaylaması isteniyordur okurdan. Böylece şiirsel benlik de, toplumsal yarar kılığı altında güvenceye alınacak ve el değmemiş bir halde korunmuş olacaktır. Bu son kıta, reform isteği, ahlakçı umutları ve dönüşsüz biçimde yitirilmiş tavırlara duyduğu özlemle, Ritsos' un sonraki şiirlerinin toplumsal bağlanmayı daha açıkça benimsemiş çizgisini de haber verir.

Ritsos'un metni, sanatta şiirsel benliğin yeni konumuyla korkusuzca yüzleşmeye yanaşamıyor ve yaratıcı öznenin merkeziliğini her koşulda korumak istiyordur; retorik teknik olarak hicvi değil de kendisiyle alayı seçmesi de buraya

bağlanabilir. Kendine dönük alaycılık, hiç değilse şiirsel özneye kendini toplumun geri kalan kısmından yalıtma ve kendi benliğine karşı eleştirel davranma imkânı verir; böylece mahremiyetinin şu ya da bu biçimde açığa çıkması ve kamusallaşması tehlikesinden de uzak kalır. Karyotakis'in şiiriyse, sanatın koşullarının zorlaşmasına, şiirsel özneyi özbilinçli bir biçimde sorgulayarak yaklaşır. Simgecilerin kendi kişiliklerine gözlemlenebilir bir "başkası"[12] olarak bakan tavrını benimser; bu eleştirel uzaklık, şairin yerleşik otoritesinin sorgulanacağı zamanlara hazırlıyordur okuru. Şiir sorununun şiirsel özne yerine ısrarlı biçimde dil üzerinde odaklanacağı bir dönem gelecektir ve bu sanatsal özeleştiri de bunu daha öncesinden haber veriyordur. Oysa Ritsos, dilsel bunalımın sarsıntısından görünüşte sağ salim çıkan yeni şaire eğiticilik ve siyasal bağlanma görevlerini verirken, tahtından indirilmiş şaire de şiirinde güvenli bir sığınak açar.[13]

Şiirsel dilin kısırlaşması ve sorunsallaşması –en ünlü örneği T. S. Eliot'ın "Çorak Ülke"si olsa da tüm Avrupa Modernist şiirinin ortak bir izleğidir– Karyotakis'in metninde bilinçli bir biçimde ortaya atılır: "Sesler ve hecelerle değiştiriyoruz / kâğıttan kalplerimizdeki duyguları." Şiirin ironik taktiği yine bir şey söylerken başka bir şey kastetmektedir. Simgeciliğin şiirde yarattığı devrim, şairin dille ilişkisinin yeniden düşünülmesine yol açmıştı: Matlaşmış, sorunsallaşmış ve hakikati iletemez hale gelmiş bir dili anlamanın tek yolu, ironik bir dil bilinciydi. Dile güvensizliği bir çıkış noktası olarak alıyordu şair: Ironik bir tutum almak zorundaydı, çünkü dil sadece yüzeyden ve kalıptan ibaret de olabilirdi.[14] Karyotakis'in metnindeki dil bilinci, şiirin niçin edebiyat-dışı amaçlar için kullanılamayacağını da sezdirir: Şiirin ve sanatın dili "halkı" değiştiremez, onları "daha iyi" yapamaz. Anlamın açıkça belirtilmesine değil de dolaylı yoldan açığa çıkarılmasına hizmet eden bir imgeler ve mecazlar dizisine dönüşmüştür bu dil.

Şiir geleneksel bir simgeci tarzda yazılmış olsa da, Karyotakis'in metninde şiirsel dil, özenle rasarlanmış kafiye yapısıyla, simetrik kurgusuyla ve çağrışımlı sözcüklerin kullanılmasıyla, bir efekt yaratma çabasının merkezi öğesidir. Öte

12. Rimbaud'nun ünlü sözü: "'Ben' bir başkasıdır." Rimbaud'ya göre, "üstlendiği görev, kenara çekilip kendi düşüncesinin açılımını izlemek, dinlemektir." (Chadwick, *Symbolism*, s. 24) Bu özbilinçli şiirsel tavır, Karyotakis'in "Her Şeyim Orada..." şiirinde de görülür (bkz. Savidis, 1972: 66).

13. *Traktör*'de, şair için mazeret sunan bir başka şiir daha vardır: "Şair-Dansçı" (Ritsos, 1976: 13-15).

14. Laforgue'un şiirsel dile ilişkin tutumu için bkz. Clive Scott, "Symbolism, Decadence, and Impressionism", *Modernism, 1890-1930* içinde (der. Bradbury ve McFarlane) s. 206-27. Yazar, "Simgeci devrimin gerçekleştirdiği neydi?" diye soruyor ve şu cevabı veriyor: "En temelde, keskin bir dil bilinci doğurdu. Dil artık kişinin doğal bir uzantısı olarak değil, kendine özgü yasaları ve yaşama biçimleri olan bir madde olarak görülüyordu." s. 212.

yandan, edebiyatın sanatçının duygularını dile getirdiği yolundaki romantik iddia, edebiyat sanatının kurumsallığıyla ("kâğıttan kalpler") sert bir çatışma içindedir. Yapıtlarını "yayımlamak" ve kamuya tanıtmaktan başka seçenekleri yoktur, çünkü sanat geçmişten devralanmış yasalar tarafından yönetilen bir kuruma dönüşmüş, bir geleneğin gayri şahsi sistemi içinde geliştirilen bir emek ve teknik sorunu haline gelmiştir. Şairler tehditkâr bir bürokrasinin çarklarıyla zorunlu olarak içli dışlı olmakta, sanatın dağıtımında kullanılan yeni teknolojik araçlar, bütün sanatı bu bürokrasiye bağımlı kılmaktadır.

Karyotakis'in şiiri, sanatın aslında mümkün olup olmadığına ilişkin bir dizi soruna (örneğin, aylanın yitirilişi ya da modern yapıtların özgünlüğü) sadece ima etmek ve bazı beklentiler yaratmakla yetinir ve geleceğin yazarları için bir uyarıcı olarak sunar kendini. Kafiye gibi geleneksel özellikleri korumasının nedeni de budur. Amacı son kertede, geleneksel poetikanın yine kendi zemini üzerinde hicvedilmesi ve alaya alınmasıdır. ("Hep birlikte kımıldıyoruz, / kafiye arayan bir kalabalık.) Şiir, "kafiye" sözcüğünü çağrışımlı bir eğretileme gibi kullanmakla, şiirsel dilin yakın gelecekte her türlü katı metrik ölçü ve kalıptan özgürleşeceğini de sezdiriyor ve *vers libre*'i muştuluyordur. Karyotakis'in şiiri bu örnekte açıkça özbilinçli bir tavır alır ve bizzat kendi varoluşu üzerinde düşünür: Kendi konusu haline gelmiştir, kendi koşullarını ve varsayımlarını araştırıyordur. Gide'in *Kalpazanlar*'ı (1927) gibi yapıtlarda görülen ve Modernist edebiyatta gittikçe daha fazla yaygınlaşacak olan bu kendine dönük bakış, Ritsos'un şiirinde ikincilleşir ve zorunluluğunu yitirir.

Ritsos'un Karyotakis şiirine ilişkin bastırma stratejisi ve uyguladığı tutucu alımlama, 30'lar Kuşağı'nın kendini "Yunan Modernizmi" olarak meşrulaştırma mekanizmaları sayesinde başarıya ulaştı. Görünüşte bir saygı jesti olarak ve *à la manière* ("...'in tarzında") yazılmış bir şiir, böylece bir yanlış-okuma işlemi oluyordu. Ritsos'un metni, 1931'de Seferis'in "Dönüm Noktası" şiiriyle başlayan tutucu Yunan Modernizmi'nin daha geniş sanatsal ve ideolojik projesinin bir parçasıydı: Şair, sarsılmış itibarını yeniden kazanıyor ve şiirsel dilin başka Avrupa edebiyatlarında şiddetle hissedilmiş bunalımı da böylece hafifletilmiş oluyordu. Karyotakis'in deneyci ve özbilinçli şiiri Yunan edebiyatında bir sınır vakası olarak kaldı ve kendinden sonra gelecek şiire gösterdiği yol da canalıcı bir noktada kapanmış oldu; anlaşılan, filolojik ya da etno-merkezci eleştirmenler tarafından meşruluğun olmazsa olmaz koşulu olarak öne sürülen "klasik" ve "ulusal" kategorilerine kolayca sığdırılamıyordu.

Özetlemek gerekirse, Batı'nın Modernist sanatında merkezi bir yer tutacak olan bazı yeni kaygı ve ilgiler, 30'ların şairlerinin direnciyle karşılaşmış ve "suya sabuna dokunmaz" hale getirilmiştir. Şair, tüm ulus için ya da kendi halkı için yazan ve onları komünal bir kutlamaya çağıran bir kılavuz olarak eski rolünü koruyacaktır. Şairin yeni rolü, şiirsel dilin kullanımında kendine bir öz-

gürlük alanı açmış bir zanaatkâr, bir dil işçisi (ya da kendi şiirinin yayımcısı) olarak ve ayrıca kendi ait olduğu sistem içinde metinleri yeni amaçlar için (yeniden) kullanan bir okur olarak yeni rolüyse kabul edilmeyecek, görmezden gelinecektir. Bunun bir uzantısı da, kozmopolit eğilimleri dışlayan cesur yerli (ci) fikirlere ve Yunan ulusuyla ilgili ütopik tasavvurlara duyulan inancın yeniden canlanışıdır. Dilsel çöküş ve temsil bunalımı izlekleri 30'lar Kuşağı'nda güçlü ve yetenekli destekçiler bulamamış, Yunan dilinin bütünlüğüne ve kesinliğine düzülen övgüler sürüp gitmiştir. Eleştiride ve sanat değerlendirmelerinde karşılığını bulur bu: "Ulus" ve"klasik gelenek", kutsal ve aşılmaz değerler olarak kabul edilir.

Çeviren: Orhan Koçak

KAYNAKÇA

Baudelaire, C. (1968), *Petits Poèmes en Prosze,* Manchester: Manchester University Press.

Bradbury, M. ve McFarlane, J. (der.) (1976), *Modernism, 1890-1930,* New York, Penguin.

Chadwick, C. (1971), *Symbolism* (The Critical Idiom, 16), Norfolk: Methuen.

Elytis, O. (1974), *Helios o Protos,* 5. Basım, Atina: Ikaros.

Engonopoulos, N. (1977), *Poems, A',* Atina: Ikaros.

Jameson, F. (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* Ithaca: Cornell University.

Ramsey, W. (1953), *Jules Laforgue and the Ironic Inheritance,* New York: Oxford University Press.

Ouranis, K. (1953), *Poems,* Atina: Estia.

Ritsos, Y. (1976), *Poiemata (1930-1960),* 8. Basım, Atina: Kedros.

Savidis, G. (der.) (1972), *K. G. Karyotakis: Poiemata kai Peza.*

Seferis, G. (1971), *Poems,* 10. Basım, Atina: Ikaros.

Scott, C. (1976), "Symbolism, Decadence and Impressionism", Bradbury-McFarlane (der.), *Modernism, 1890-1930* içinde, New York: Penguin, s. 206-27.

Vitti, M. (1979), *The Generation of Thirties: Ideology and Form,* Atina: Ermis.

Wordsworth, W. (1802), "Preface to Lyrical Ballads", *The Norton Anthology of English Literature* içinde, 4. Basım, Cilt 2, New York, s. 159-75.

RİMBAUD VE MEKÂNSAL METİN

Fredric Jameson

Bugün, genellikle Modernizm adını verdiğimiz şeyin özel bir gerçekleşimine, Arthur Rimbaud'nun şiirine yaklaşmaya çalışacağım ve bu şiirin önkoşulları sorununa, olanaklılık koşullarına epeyce şematik bir katkıda bulunup bulunamayacağıma bakacağım. Üzerinde durmak istediğim sorunu, bir ilk adım olarak, hem bu şiirin çözümlenmesinden hem de yorumlanmasından ayırmak gerekir; şüphesiz, zaman sınırlamaları nedeniyle çok fazla ayrıntıya giremeyecek olsak da, bazı şiirlerin okunması da gerekecektir. Ama bu metinlerin "nesnel" olanaklılık koşulları sorunu, yaşamöyküsel yaklaşımdan da, hatta bir zamanlar bireysel bir ruh ya da öznellik olarak düşündüğümüz şeyin oluşumuna katkıda bulunmuş son derece karmaşık etmenleri her yönüyle açımlayan ayrıntılı çağdaş psiko-biyografilerden de ayrı tutulmalıdır. Rimbaud'nun ruhsal yaşamı burada nesnel bir veri olarak, söz konusu olanaklılık koşullarını oluşturan etmenlerden biri –şüphesiz önemlilerinden biri– olarak alınacaktır. Kendimizi zorunlu olarak, etiketlenmiş ve kişiselleştirilmiş bir yığın "yöntem"in yarıştığı çoğulcu bir atmosfer içinde bulduğumuz için de, Jean-Paul Sartre'ın son yapıtındaki amaçlarla benim amaçlarım arasında bir yakınlık olduğunu belirtmeyi dürüstlüğün gereği sayıyorum; kastettiğim, Sartre'ın uzun ve bitmemiş Flaubert projesi. Öte yandan, büyük bir olasılıkla ayrıntılara ve tarihsel yoruma ilişkin değerlendirmelerim Sartre'ın bu ve başka yapıtlarındaki değerlendirmelerinden epey farklı olacak.

Bu üç bin sayfalık yapıtı okuduğumuzda, Sartre'ın projesinin modern dünyada özne ile nesne arasında temel bir uçurumu öngördüğünü fark ediyoruz: yapıtın epistemolojik olarak aşmak amacıyla metodolojik olarak muhafaza etmeye çalıştığı bir uçurum bu. Bununla şunu kastediyorum: Sartre, *L'Idiot de la famille* (Ailenin Budalası) adlı bu son yapıtında "Flaubert" için birbirinden tamamıyla farklı iki açıklama önerir. Bir yandan, Flaubert'in travmasıyla, 1842 yılında Pont-L'Evêque'de geçirdiği ünlü krizle ilgili öznel, ailesel ve psikanalitik açıklama; öte yandan, Flaubert'in çağındaki burjuva ideolojisinin stratejik bi-

* Makalenin İngilizce basımı: "Rimbaud and the Spatial Text", *Rewriting Literary History* içinde; der. Tak-wai Wong, M.A. Abbas, Hong Kong University Press, 1984.

çimlenişlerinden onun kuşağının devraldığı ve değiştirdiği sanat kavrayışının toplumsal-simgesel değerine kadar uzanan bir dizi toplumsal belirleyici. Yapıtın tamamlanmış üç cildi, bu iki ana çizgiyi, öznel ile nesnel arasında bir tür önceden belirlenmiş uyum şeklinde sahnelemeye girişir: Flaubert'i bir yandan benzersiz bir nevrozun taşıyıcısı haline getiren, öte yandan da aslında 1850'lerin burjuvazisinin ideolojisinden ve günlük yaşam pratiklerinden başka bir şey olmayan o kolektif ve "nesnel nevroz"un ayrıcalıklı sözcüsü ve biçim-yaratıcısı kılan olağanüstü tarihsel rastlantı. Yazılmamış son ciltteyse Sartre bütün bunları *Madame Bovary* üzerinde odaklandırarak uygulamaya koyacaktı; bu romanı, aslında ayrışık olup da sanat yapıtında benzersiz bir biçimde kaynaşıp sonuçta birbirinden ayırt edilemez hale gelmiş bu iki itkinin –öznel ve nesnel– ortaklaşa belirlediği bir simgesel edim olarak görüyordu.

Ben de, çok daha sınırlı bir ölçekte, Rimbaud için buna benzer bir şema çıkarmaya çalışacağım. Özne açısından, "Rimbaud"nun belirli bir bedensel ve deneyimsel ya da fenomenolojik biçimleniş olarak anlaşılması gerektiği kanısındayım ve "ergen bedenin üretilmesi" adını vereceğim bu biçimlenişe. Kanımca tarihsel olarak yeni ve özgül bir *duyular düzenidir* (*sensorium*) bu ve bir dizi benzersiz belirleyici etmen de Rimbaud figürünü söz konusu düzenin ayrıcalıklı kayıt cihazı haline getirmiştir. Nesnel boyuta ya da toplumsal tarih boyutuna gelince, "Rimbaud"nun pazar kapitalizminden sermayenin tekelci evresine (ya da Lenin'in deyimiyle, "emperyalizm evresine") geçiş ânını gösterdiğini –üstelik bunu zamanından önce, benzersiz bir önceleyicilik ve yalvaçlık tarzıyla yaptığını– öne süreceğim; sözünü ettiğim geçiş ânı, bu niteliği nedeniyle, dünya düzeninde bütünsel bir değişim ânıdır ve bu da daha kapsamlı bir açıklamayı gerektirir. (Bir başka deyişle, kültür ile tarihsel beden arasındaki ilişkiyi oldukça iyi biliyoruz; buna karşılık, bireysel bir bilinci, bir bakıma, çok geniş ve uluslararası bir düzen gibi görünüşte son derece soyut bir şeyin içten içe biçimlendirmesi ve belirlemesi, yapısal olarak kurması ve etkilemesi – işte bu belki hâlâ paradoksal görünen ve kolayca anlaşılamayan bir düşünce.)

Görüşümü geliştirmeden önce benim yaklaşımımın Sartre'ınkinden daha bütünlüklü olduğunu söyleyebilirim, çünkü sözünü ettiğim iki itki de –öznel ve nesnel, beden ve dünya düzeni– temel olarak *mekânsaldır* ve bu açıdan toplumsal mekânın kendi tarihsel biçimleniş ve dönüşümünün de iki ayrı kutbunu oluştururlar.

Ancak, küresel ya da gezegensel mekân da söz konusu olduğunda, bu konuya daha verimli bir yaklaşım, köy, kent ve benzeri toplumsal birimleri anlama çabasına girmeyi içerebilirdi. Şimdi, estetik ve biçimsel bir öğeyi işin içine katarak –orta sınıf sanatının Gerçekçilik, Modernizm ve Postmodernizm aşamalarından geçtiğini varsayan bir biçim üretimi ve kültürel dil aşamaları kuramından söz ediyorum– sunumumuzu karmaşıklaştırma noktasına gelmiş olu-

yoruz; aslına bakılırsa bu karmaşıklaştırma, Sartre modelinden bir başka farklılaşmayı göstermektedir. Bu üç aşama kabaca kapitalizmin üç aşamasına karşılık gelir: Pazar aşaması, tekelci sermaye ya da emperyalizm aşaması ve son olarak, içinde yaşadığımız an, çokuluslu ya da geç kapitalizm adı verilen aşama – bu sonuncusunun kendine özgü serüvenine burada kısaca da olsa değinmemiz olanaksız.

Ne var ki Rimbaud ânının içerdiği daha geniş kuramsal önemin artık açıklığa kavuşmuş olduğunu sanıyorum: Bu ânın çözümlenmesi, Modernizmin ortaya çıktığı kilit geçiş ânına ilişkin bazı önemli noktaları anlamamızı sağlayabilir; açıklamamda yer yer Lukács'ın bu konudaki öncü görüşlerinden yararlanmakla birlikte, ondaki belirli bir dogmatik ahlakçılığa yer vermediğimi umuyorum.

Başka yazılarımda da belirttiğim gibi, benim yararlandığım Lukács *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin Lukács'ıdır, bir başka deyişle "bütünsellik" kuramcısı Lukács; aslına bakılırsa, onun yakından bildiğimiz estetik yapıtlarını, gerçekçilik hakkındaki denemelerini daha önceki kuramı açısından okumamız mümkündür, ben de buradaki mekânsal ve coğrafi soruna bu açıdan yaklaşmak istiyorum. Bu yaklaşımın temeli şudur: Sanatta biçimin birliği ile toplumsal yaşamın içkin anlaşılırlığı, bir başka deyişle belirli yerel toplumsal bütünlüklerin hâlâ sürüp gidiyor olması arasında sıkı bir bağ vardır. Bu yüzden, gerçekçiliğin olanaklılığı, bireysel deneyimin henüz sosyo-ekonomik mekanizmalardan tümüyle ayrılmadığı bir tür topluluk yaşamının varlığıyla yakından bağlantılı olacaktır: Hâlâ fazlaca aceleci davranarak saydamlık retoriği çerçevesinde betimleyebileceğimiz türden bir toplumdur bu. Buradaki anlaşılabilirlik sözünden, belirli bir bireyin deneyiminin toplumsal yaşamın yapısını iletebileceği, duyurabileceği anlaşılmalıdır; böyle bir durumda bireysel karakterlerin yazgısına ilişkin "gerçekçi" anlatının epistemolojik bir değeri vardır ve anlatı yasalarına ve mantığına uygun olarak toplumsal yaşamın içsel hakikatini bir ölçüde aktarabilecektir.

Avrupa'da ortaya çıkan ulus-devletlerin tekelci ve emperyalist aşamaya girmesi, bir başka deyişle metropoldeki yaşamın kendi ulusal sınırları dışında bulunan bir egemenlik ağına ve Üçüncü Dünya adını verdiğimiz kültürel Öteki alanında bir sömürge üssüne artan bir ivmeyle ve yapısal olarak bağlı hale gelmesi (hammaddeler, pazarlar, artı değer sömürüsünün yoğunlaşması ve vahşi bir nitelik kazanması), bu olanağı sorunsal hale getirmiştir: Rimbaud'nun yapıtlarını yazdığı dönemden başlayarak geri döndürülmesi olanaksız bir yoğunlukla kendini gösteren ve temel olarak İkinci Dünya Savaşı'na, üçüncü ya da çok uluslu aşamaya geçişi gösteren sömürgeciliğin kalkışı ve yeni sömürgecilik ânına uzanan bir süreçtir bu.

Bu yüzden, gerçekçiliğin geçirdiği bunalımı şöyle kuramsallaştırabilir ya

da tanımlayabiliriz: Bireysel ve fenomenolojik deneyim ile yapısal anlaşılabilirlik arasındaki uçurum. Ya da daha basit bir dille söylemek gerekirse, emperyalist ağın merkezi yapısının kırıldığı bu yeni durumda güçlü ve somut olarak yaşadığımız bir şey varsa, o da anlaşılamazlıktır, çünkü bu durumun nihai belirleyicileri deneyim alanımız dışında yer almaktadır. Öte yandan, bir olguyu soyut ya da bilimsel olarak anlayabiliyorsak, soyut zihnimiz hem var olan, hem de var olmayan bütün uygun belirleyicileri bir araya getirebiliyorsa, o zaman bu bilgi somut bir deneyime eklenememekte, soyut kalmakta ve salt bilgi ile anlık'a ayrılmış zihin bölümünde kapalı durmaktadır.

Bu betimleme üzerine hemen iki yorumda bulunayım: İlki, zihnin deneyim ve bilgi şeklinde bölümlere ayrılması kavramı çok kapsamlı ruhsal bir parçalanmanın, çeşitli zihinsel işlevlerin birbirinden farklı duyulara, cinselliğe, rasyonelliğe, irrasyonelliğe, vb. göre uzmanlaşmasının ya da işbölümünün bir parçasıdır yalnızca – Lukács'ı izleyerek bazen "şeyleşme" adını verdiğim bu parçalanmanın kendisi de burada betimlemeye çalıştığım sürecin tarihsel olarak özgün bir parçası olup, belli ki aynı dönemdeki emek sürecinin bölümlere ayrılmasının zihinsel karşılığıdır.

İkinci gözlem ise şu: Bütünlüğe dönmeyi amaçlayan ya da Bergson veya görüngübilimcilerde olduğu gibi günlük yaşamın "düşmüş" insanlarının algılayamadığı özgün bir bütünlüğü varsayan çeşitli estetik ve felsefe akımları, hiç kuşkusuz parçalanmanın yarattığı bunalıma çözüm getirmeye yönelik umarsız, ikincil girişimler olarak anlaşılmalıdır. Bunlar arasında elbette Modernizme – hem metalaşmayı kaydeden, hem de yineleyen bir sanatsal dil– son derece ayrıcalıklı bir yer tanımak gerekir. Bir başka yazımda, bu stratejileri beden ve duyular ya da duyu düzeni açısından ele almış, çeşitli bedensel duyuların birbirinden ayrılarak parçalanmasının da modernist sanatçıya yeni bir olanak kazandırdığını –birliği tamamıyla simgesel bir biçimde yeniden kurmasına olanak sağlayan çok sayıda kapalı bölümlenme: salt göz, salt kulak, hatta "salt" dilsel gere)– göstermeye çalışmıştım. Ama burada şunu da anımsatmadan geçmeyeyim: Bu stratejilerden en etkili olanı, bir bütün olarak öznelliğin artık ölü ve atıl bir nesnellikten kopup ayrıldığı çok daha sakatlayıcı ve ideolojik bir jesttir: yepyeni bir içedönüklük ve içgözlem edebiyatının serpilebileceği yepyeni bir alan da bu süreçte yaratılır.

Rimbaud'nun kendine özgü büyüklüğünün ve özgünlüğünün –hiç olmazsa kısmen yalvaçlık ya da öngörücülük konumundan kaynaklanan bir şey– kökeni şudur: Onun yapıtlarında bu "stratejiler"den hiçbiri, Gadamer'in "yöntem" ya da Barthes'ın "yerleşik, mecelleleşmiş, kurumsal bir göstergeler dizgesi" adını verdiği şeye dönüşerek donup katılaşmamıştır. Coğrafilik meselesine, marjinalleştirilmiş ve kendi içinde anlaşılması olanaksız bir "şimdi ve buradanın" bedensel deneyimine karşıt olarak soyut harita fikrine dönecek olursak,

Rimbaud'nun şiirlerinde dünyanın egzotik beldelerinin –Afrika, Uzak Doğu, hummalı tropikler, hayal ürünü bir Almanya– çağrıştırılmasının oynadığı rolü göstermeye çalışacağım; burada Londra'yla, kapitalizmin başlıca metropolü ve sömürgeleştirme yoluyla birbirine bağlanan bir dünyayı giderek birleştirecek olan ulaşım ağlarının merkezi olan bu kentle temasın yol açtığı son derece gerçek kişisel şoktan da söz etmek gerekir. Hiç kuşku yok ki, *Cehennemde Bir Mevsim*'deki o büyük "Mauvais sang" ("Kötü Kan") bölümünün bu göndermeler arasında merkezi bir yeri vardır: Benliğin kendini tarihte gerilere uzanarak düşlemesi girişimini betimleyen olağanüstü bir bölümdür bu. Ayrıca, her yerde gördüğü Hıristiyanlığın ölü ağırlığına karşı umarsızca savaşan imgelemi betimleyen bu şiir, toplumun en alt kesimleriyle bir dizi özdeşleşmeye girişir: paralı askerlerden cüzzamlılara, mahkûmlara, köle tacirlerinin, Hıristiyan sömürgecilerin ve Avrupa'nın sömürge askerlerinin istilasına uğrayan Afrikalı kabile insanının –bunu, dün üzerinde konuştuğumuz Whitman'daki köle pazarı betimlemeleriyle karşılaştırmak ilginç olurdu– uzun uzun sahnelenişine, canlandırılışına kadar. Ne yazık ki, burada *Cehennemde Bir Mevsim* üzerinde daha ayrıntılı olarak durma imkânımız yok. Ama sömürgeciliğin bu coğrafi Bilinçdışısının daha genel anlamıyla anlaşılması benim için önemli: Wallace Stevens'ın biçim üretiminde soyut coğrafi ve egzotik hayalin rolü üzerine yazdıklarıma gönderme yapmak istiyorum. Terry Eagleton'ın *Exiles and Emigrés* (Sürgünler ve Göçmenler) adlı kitabı da bu konuya oldukça farklı bir boyut getirmektedir; Eagleton'ın belirttiği gibi, büyük modern "Britanyalı" yazarların hepsi ya yabancıların, ya kadınların ya da iç göçmenlerin arasından çıkmıştır– sanki İngiliz emperyalizminin yerleşik kültürü kendi öznel deneyimlerine biçim verebilecek bir Öteki ya da Dış görüsü edinemiyormuş gibi. Bu Öteki'lerin ve genel olarak Üçüncü Dünya'nın aynı durumun benzerini, ancak tersi bir biçimini yaşamadığı düşünülmemelidir; Susan Willis, önde gelen Karayipli şairlerin bazılarında haritaların rolünü ve kuşbakışı genellemeyi ele alırken bu noktayı ortaya koymuştur. Son olarak, elbette, bütün bunların bir başka boyutunu Edward Said artık klasikleşmiş *Şarkiyatçılık*'ında dile getirmiştir.

Ama biraz aceleci davranıp daha sonra söyleyeceklerimizi önceden söylemiş oluyoruz; o yüzden şimdi Rimbaud'nun mekânsal metninin öteki kutbuna –yani bedene– dönmek zorundayız, çünkü bedenin benzersiz tarihsel yapısı ve duyu düzeni, sömürgeci dünya düzeninin kendine özgü yankılarını yakalamada bir kayıt cihazı ya da libidinal gereç işlevi görmektedir. Açımlama amacıyla, Rimbaud'da beden konusunu önce oldukça geleneksel bir "etki" yaklaşımını aktararak şematik olarak ele alacağım; Enid Starkie'nin klasik Rimbaud biyografisindeki hayli abartılı bir iddiadan söz ediyorum: Starkie'ye göre, Rimbaud "simya" dediğinde bire bir simyayı kastetmiştir ve kullandığı imgelerle betilere geleneksel "büyük yapıt" görüsü ya da değersiz madenlerin altına dönüştürül-

mesi şeklindeki bilinçli kavrayış biçim vermiştir:

Altının üretiminde yedi aşama ya da süreç vardır: yüksek derecede ısıtma, çürütme, çözme, damıtma, saflaştırma (niteliğini yükseltme), birleştirme ve son olarak sabitleştirme. İşlemler sırasında ve doğru sıralandığında, bu aşamalar deneyin gereğince ilerlediğini kanıtlayan çeşitli renkler üretirler: Üç ana renk vardır. İlki siyah, çözülme ve çürümenin göstergesidir; bu rengin görünmesi deneyin yolunda gittiğinin, ısıtmanın çeşitli maddeleri parçalama etkisini gösterdiğinin işaretidir. Daha sonra saflaştırmanın rengi beyaz gelir; üçüncüsü ise eksiksiz başarının rengi olan kırmızıdır. Gökkuşağının bütün tonlarını içeren ara renkler de vardır. Gri, siyahtan beyaza geçiştir; sarı ise beyazdan kırmızıya. Bazen altın, kırmızı göründüğünde bile oluşmaz. Philalèthe, bu durumda rengin yeşile dönüştüğünü, bir süre öyle kalıp sonra mavi halini aldığını belirtir. Bu noktada rengin siyaha dönüşmemesine özen gösterilmelidir, aksi takdirde sürecin baştan başlatılması gerekir. Başarı elde edilirse, altının maviden sonra belirmesi gerekir, filozofun altınının taneleri olarak. Bazen altın taneler halindedir, bazen de sıvı biçimde, buna *aurum potabile* –uzun yaşam iksiri– adı verilir. Bütün süreç bazen dört çağ ya da dört mevsim olarak betimlenir.[1]

Bu betimlemeyi yararlı buldum, Starkie gibi bunun Rimbaud'yu anlamanın anahtarı olduğuna inandığım için değil, simya süreci Rimbaud'da daha temel olduğunu düşündüğüm bir fizyolojik deneyimin uygun, kısa, izlenimci ve mecazi bir açımlamasını sağladığı için: Kimliğin başkalaşım süreci içinde de kendini sürdürdüğüne ilişkin bir duygu; tekil bir nesne ya da öğenin, tıpkı Monet'nin saman yığınları gibi, ışıkta, dış hava koşullarında, meteorolojik bağlamda, vb. değişmelerle dönüşüme uğramasını andıran bir his. Bununla birlikte, konuyu bu şekilde ortaya koymak, bu sürece oldukça statik ve dışsal, düşünsel bir görünüm vermek olur; oysa aşağıda kanıtlamaya çalışacağım üzere bir *mayalanma* deneyimi olarak *yaşanan* bir süreçtir bu. Gerçekten de, Rimbaud'daki en ilginç ve baskın yönlerden biri, belirli bir yükselme ve alçalma hareketidir ve bu hareketin öğesi sıvıdır; hatta bu hareket öncelikle sıvı *içindeki* sıvının yükselme ve alçalma hareketi olarak bile aktarılabilir. Zorunlu olarak birkaç kısa örnekle yetineceğim; ana metin olarak "Les Chercheuses de poux" ("Bit Arayan Ablalar") şiirini seçtim:

LES CHERCHEUSES DE POUX

Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes,
Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,
Il vient près de son lit deux grandes sœurs charmantes
Avec de frêles doigts aux ongles argentins.

1. Enid Starkie, *Rimbaud* (New York, 1961), s. 162-63.

Elles assoient l'enfant devant une croisée
Grande ouverte où l'air bleu baigne un fouillis de fleurs,
Et dans ses lourds cheveux où tombe la rosée
Promènent leurs doigts fins, terribles et charmeurs.

Il écoute chanter leurs haleines craintives
Qui fleurent de longs miels végétaux et rosés,
Et qu'interrompt parfois un sifflement, salives
Reprises sur la lèvre ou désirs de baisers.

Il entend leurs cils noirs battant sous les silences
Parfumés; et leurs doigts électriques et doux
Font crépiter parmi ses grises indolences
Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux.

Voilà que monte en lui le vin de la paresse,
Soupir d'harmonica qui pourrait délirer;
L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer. [2]

[BİT ARAYAN ABLALAR

Yanarken kızıl acı alev alev alnında,
Beyaz düşler sürüsünü yardıma çağırırken çocuk,
Yatağının yanında belirir iki tatlı abla
Tırnakları gümüşten, parmakları incecik.

Açık pencerenin önüne oturturlar çocuğu,
Mavi gök, maviliğin arıttığı çiçekler...
Çiy düşen ağır, gür saçlarında
Gezdirirler narin, korkunç ve cezbedici parmaklarını.

Dinler, gül renkli uzun bitkisel bal kokulu
Ürkek soluklarının şarkısını, zaman zaman
Bir hırıltıyla ve dudakta birikmiş salyanın
Yalanmasıyla ya da öpü lme özlemiyle kesilen.

Kokulu sessizlikte, kara kirpiklerinin
Kıpırtısını duyar, gri uyuşukluğunun içinden, elleri
Ablaların işlerken çıtırtılarla, elektrikli, serin,
Hükümran tırnaklarında küçük bit ölüleri.

2. Rimbaud'dan özgün Fransızca alıntıların hepsi Pléiade basımındandır: *Rimbaud: Œuvres complètes*, yay. haz. Antoine Adam (Paris, 1972). Bu alıntı için bkz. s. 65-6.

Yayılıyor işte kanına Tembelliğin şarabı,
Bir armonikanın sayıklamaya dönüşebilecek iç çekişi gibi
Çocukta, okşayışlar yavaşladığı zaman
Bir ağlama arzusu doğup doğup ölüyor.] [3]

Yazımın temelini oluşturduğu için, bu şiirin biraz daha ayrıntılı bir yorumunu vermek istiyorum. Benim gördüğüm biçimiyle şiirin üç ana ânı var: İlki, bedenin hâlâ kapalı bir birlik olarak, bir tür kendine yeterli bir öğe ya da kap olarak düşlendiği andır; bu birliğin dış sınırı, kenarı, çemberi, çıkıntısı hiçbir şeye değmemekte, hiçbir şeye açılmamakta, ama böcek ısırışlarının azabıyla duyarlılaşmakta ya da sorunsallaşmaktadır. Çocuk hâlâ uykunun –ya da Rimbaud'nun kullandığı sözü kullanmak gerekirse "indolonces"ın (uyuşukluklar)– bu birliği geri getireceğini düşünür: "l'essaim blanc des rêves / beyaz düşler kovanı", kaşınan ısırıkların üzerine kapanıp onları giderecektir. Ama o noktada gerçek dış dünyadan, bu kapalı bedenin ötesindeki, varlığı bilinmeyen gerçek dış dünyadan bir şey yaklaşır. Kaba psikanalitik yorumlara girmek istemiyorum, ama iki abla açıkça Korkunç Anne figürleridir, Rimbaud'nun biyografik yaşamına tasallut olan ve onu sakatlayan, tırnaklarında yırtıcı hayvanlara özgü ve ürkütücü ölçüde süslü bir şeyler olan o umacıdır.

Bu noktada ikinci an başlar; burada henüz harekete geçmemiş duyular aracılığıyla o bütünsel dış dünyayı görürüz. Birincil birlik, mavi havanın birliğinde ve "fleurs / çiçekler" demetinde (bu, rüyaların / kaşındırıcı ısırıkların bir başka versiyonudur), sonra da çocuğun saçına düşen çiy tanesinde bir an daha korunur. Ama şimdi yeni bir şey belirir: dokunma – tuhaf madeni bir dokunma; tenin ya da parmak uçlarının okşaması değil, hassas bir makineyi keşfedercesine tırnakların keşfedilmesi. Gene bu noktada bir ses belirir: Dudaklar ve soluk alıp vermeden kaynaklanan sıvı sesleri, gözkapaklarının elektrikli kapanışı ve sonra uzun keskin tırnaklar arasında bitlerin çıtırtısı. Bütün bunlar, ayrıca koku ya da rayihanın yükselişi, dışarıda meydana gelir, yüzey üzerinde gezinir, gene de bir tür içeri giriş tehdidini içerir: narinliğiyle daha da ürkütücüdür, kapalı ergen bedenin ihlal edilmesine yönelik bir adımdır.

Bu bölümdeki iki özelliğe dikkat çekmek istiyorum: ilki, ağızın çıkardığı sesler –"salives reprises"–, salyanın ve soluğun içeri çekilmesi, birazdan altını çizeceğimiz yükselme ve düşme hareketinin ilk belirişidir. Sonra bit kırma çıtırtısının kendisi: son derece hafif, elektrikli, öldürücü, narinliğiyle tüyler ürpertici. Öyle sanıyorum ki, burada ilk kez Fransa-Prusya savaşında kullanılan ve ileride Rimbaud'nun tamamıyla sömürgeleştirilmiş bir Afrika'da yürüttüğü sömürge ticaretinin nesnesi haline gelen o yeni şeyin, modern ateşli silahın,

3. Bkz. Erdoğan Alkan, *Rimbaud: Ateş Hırsızı* (İstanbul, 1993), s. 232-33. Buradaki çeviri farklı.

makineli tüfeğin bir öncelemesini ve bir önbildirimini görmek çok abartılı olmaz. Burada belirmekte olan, bu yeni askeri teknolojinin yol açtığı bedensel dönüşümdür: Sanayi sermayesi, uzaktan tehdit edilen bedende, başınızın çevresinde arıların vızıltısını andıran (Zola'nın *La Débâcle* [Çöküş] adlı yapıtında kullandığı imgedir bu) tuhaf ve zararsız bir vınlamanın eşliğinde, tehdit hissine açık yepyeni bir duyusal düzen üretiyordur.

Böylece artık son âna, büyük düzey değişimine gelmiş oluyoruz: Ergen cinsel arzu gibi bilinen bir kavrama dayanarak çok çabuk küçümseyip bayağılaştırma ayartısına kapılmamamız gereken yeni bir *Stimmung*'un (uyarım) şiddetle ortalığa salıverilişi. Burada artık mayalanma adını verdiğim şeyi eksiksiz olarak karşımızda buluyoruz: "ağlama arzusu"nun tıpkı bir gelgit hareketi gibi yükselmesi ve alçalması, kabarması ve sönmesi, ama gene de hiç sınırlarından taşmadan kapalı bedeni bir kez daha doğrulaması; şarap olarak, müzik sarhoşluğu olarak tanımlanan sıvı hacimlerin sürekli bir içsel yer değiştirimi; ve sonunda, her yanıyla dönüşüm içinde olduğu halde gene de tam bir durgunluk, tam bir dinlenme hali içinde olan bu bedensel monada ilişkin son söz – *paresse*, tembellik; nihai, dolu, sorunlu, gene de kendine yeterli bir varlık hali olarak aylaklık.

Şimdi bu kendine özgü içsel hareketi "Le Bateau ivre" ("Sarhoş Gemi") şiirinden aktaracağım iki kıtayla güçlendirmek istiyorum:

Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent.
Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend,

Ou, teignant tout à coup les bleuités, délires
Et rhythmes lents sous les rutilements du jour,
Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
Fermentent les rousseurs amères de l'amour!

[O zaman gömüldüm artık denizin şi'rine,
İçim dışım süt beyaz köpükten, yıldızlardan;
Yardığını yeşil maviliğin derinlerine
Bazen bir ölü süzülürdü, dalgın ve hayran.

Sonra birden mavilikleri kaplar meneviş
Işık çağıltısında, çılgın ve perde perde,
İçkilerden sert, bütün musikilerden geniş
Arzu, buruk ve kızıl, kabarır denizlerde.] [4]

4. Rimbaud, s. 67; Sabahattin Eyüboğlu, *Türk Dili Dergisi: Çeviri Sorunları Özel Sayısı* (Ankara:,1978), s. 196.

Zamanımız olmadığından veremeyeceğimiz daha birçok örneği bulunan bu farklı çeşitlemeler, daha eski bir fenomenolojik eleştiri pratiğinde, bu şiirin özünde adsız gene de kesin bir fizyolojik deneyimin yattığını göstermeye yarardı; Rimbaud'yu izleyerek benim mayalanma adını verdiğim ve onun da *Cehennemde Bir Mevsim*'de belirttiği gibi şairin kayda geçirmekle yükümlü olduğu deneyimdir bu: "Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges." ("Bir denemeydi bu başlangıçta. Sessizlikleri ve geceleri yazıyordum, not ediyordum dile sığmazı. Saptıyordum başdönmelerini.")[5] Bu amaca yepyeni bir dilbilgisi karşılık gelmektedir, yepyeni bir çoğul adlar ve çoğaltılmış *apostrophe*'lar* pratiği, ayrıca özdönüşümlü fiillerin tuhaf ve yaratıcı bir kullanımı ("les fleurs de rêve tintent, éclatent, éclairent" ["Düş çiçekleri çınlıyor, çatlıyor, aydınlatıyor"][6]); ve kanımca bu da "Veillées I" ("Gece Toplantıları I") şiirindeki gibi bütün bir yeni uyak anlayışıyla bağlantılıdır[7]:

VEILLEES I

C'est le repos éclairé, ni fièvre ni langueur, sur le lit ou sur le pré.
C'est l'ami ni ardent ni faible. L'ami.
C'est l'aimée ni tourmentante ni tourmentée. L'aimée.
L'air et le monde point cherchés. La vie.
– Etait-ce donc ceci?
– Et le rêve fraîchit.

[GECE TOPLANTILARI I

Işıktan bir erinç bu, ne sayrılık ateşi, ne bitkinlik, yatakta ya da çayırda.
Dost bu, ne ateşli ne de güçsüz. Dost.
Sevgili bu, ne acı çektiren ne de acılı. Sevgili.
Gök ve yeryüzü, hiç aranmayan. Yaşam.
– Gerçekten bu mu?
– Soğuyor düş.][8]

* *Apostrophe*, Batı retoriğinde, konuşanın "asıl dinleyici topluluğuna değil de, farklı, ikincil bir dinleyiciye seslenmesidir [...] Bu ikincil dinleyici, orada olmayan, canlı ya da ölü insanlar olabileceği gibi, nesneler ve şeyler (vatan, yasalar, yaralar, vb.) de olabilir." Heinrich Lausberg, *A Handbook of Literary Rhetoric* (Leiden 1998), s. 338. Bu terimi Osmanlı belagatinde karşılayabilecek bir kavram, *intak*'tır. "İntak: Söylemeğe kabiliyeti olmayan şeyleri söyletmektir." Tahir-ül evlevi, *Edebiyat Lûgati* (İstanbul, 1973), s. 67. (y.n.)

5. Rimbaud, s. 106; Arthur Rimbaud, *Cehennemde Bir Mevsim, Illuminations*, çev. Özdemir İnce (İstanbul, 1991), s. 82.

6. Rimbaud, s. 122.

7. Ancak "Départ" ("Yola Çıkış") ve "À une raison" ("Bir Usa") başlıklı şiirlere de bakınız.

8. Rimbaud, s. 138-39; İnce, s. 134.

Bence genel olarak uyağa değişmez ve metafizik bir anlam yükleme ayartısından uzak durmalıyız; öte yandan, Rimbaud'nun pratiğinde (ilk şiirlerinin nakarat yapısından kaynaklanan) belirli bir uyak yapısının oldukça kesin, özel bir anlamı olduğu sanırım yadsınamaz; belirli bir kimliğin başkalaşım içinde varlığını sürdürmesi açısından betimlemek istediğim bir anlamdır bu, bir tözün (simya sürecinde olduğu gibi) teninde, renklerinde ve dokusundaki bir dizi organik dönüşüm boyunca sorunlu ve şaşırtıcı bir sürekliliği de koruyuşunda olduğu gibi ("nudité qu'ombrent, traversent et habillent les arcs-en-ciel, la flore, la mer" / "ebemkuşaklarının, bitki örtüsünün, denizin gölgelediği, içine işlediği ve giydirdiği çıplaklık"[9]): çağdaşı Monet'nin saman yığınları ve katedrallerini de anımsayabiliriz burada.

Böyle bir mayalanma, tek bir töz çevresinde bir dizi bağlamsal çerçevenin değişebilirliğinin etkileri olarak anlaşılmalıdır – bu noktaya biraz aşağıda döneceğim; anlamış olacağınız gibi, o var olmayan, düşlenmiş, gene de sürekli olarak değişen "çerçeveler" daha önce sözünü ettiğim yepyeni küresel coğrafi düzenle uyum içindedir. Bununla birlikte şimdilik, bireysel beden düzeyinde bu mayalanmayı ergenin mayalanması olarak tanımlamak ve onun estetik kaydını da ergen bedenin "üretilmesi" olarak almak mümkündür.

Ne var ki, mayalanma, Rimbaud'nun bedeninin ya da duyum düzeninin göstergesel *dizgesini* oluşturan bir bedensel olgular kümesi içinde yalnızca bir tanesidir, şüphesiz ayrıcalıklı ya da simgesel bir olgu. Bununla birlikte, burada çok kısa birkaç örnekle daha da şematik olarak sözlerimi sürdürmek zorundayım. Böyle bir dizgenin öteki üç terimi bence öfke [*rage*], yavanlık [*insipid*] ve Rimbaud'nun kendine özgü dilinde "le bonheur" (mutluluk) adını verdiği şeydir. Öfke, fırtına, bedenin patlama noktasında göründüğü an:

Qu'est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang
Et de braise, et mille meurtres, et les longs cris
De rage, sanglots de tout enfer renversant
Tout ordre; et l'Aquilon encor sur les débris;

[Dert mi bize yüreğim, kan ve ateş gölleri,
Binlerce ölü, ve öfke dolu çığlıklar
Düzen diye ne varsa yıkan cehennem hıçkırıkları
Dert mi, yıkıntılar üstünde esen Rüzgâr;][10]

Kanımca bu Rimbaud'daki siyasal ya da devrimci kutuptur, (hem toplumsal, hem bedensel anlamda) başkaldırı ânıdır ve Paris Komünü'nün kanlı bastırılışıyla birlikte görünürde bütünüyle silinir onun dünyasından.

9. Rimbaud, s. 122; İnce, 105. 10. Rimbaud, s. 71; Alkan, s. 236, çeviri farklı.

Yavanlık ya da tatsızlık ise bunun karşıt terimi gibi düşünülebilir: Bir tür içsel atalet ya da duraklama; burada, içsel bir duyum tonu ya da algısal çeşni, algısal olarak tanımlanmaksızın veriliyordur, çünkü mayalanma hareketi geçici olarak durdurulmuştur ve bir başka şeye dönüşüm olmadığından söz konusu algıyı ya da tadı kesin olarak saptama ya da sınırlarını çizme, belirleme ya da adlandırma olanağı yoktur:

Que pouvais-je boire dans cette jeune Oise,
Ormeaux sans voix, gazon sans fleurs, ciel couvert.
Que tirais-je à la gourde de colocase?
Quelque liqueur d'or, fade et qui fait suer.

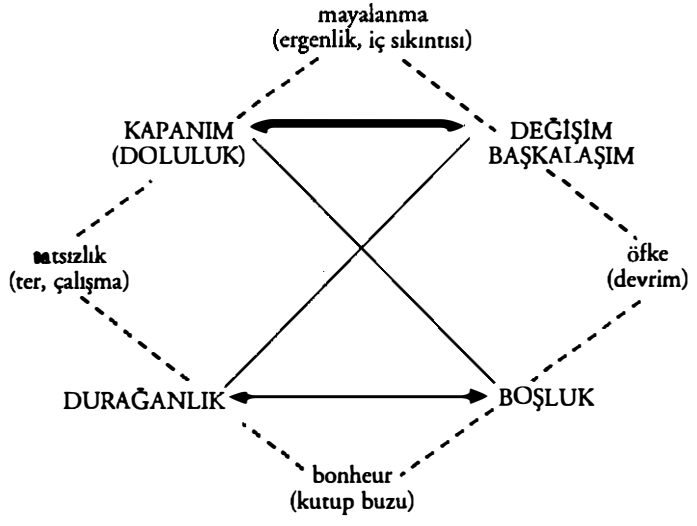
[Bu körpe Oise'da ne içebilirdim ben,
– Dal sessiz, gök bulutlu, çiçek yok çimenlerde,
Bu su kabağından ne içeceğim?
Altın renkli bir içki, tatsız ve terleten.] [11]

Rimbaud'da "le fade"ın (tatsız) gizemine ve bedenin kendi üzerine kapanmasına genellikle dış yüzeyde ter eşlik eder. Bu kendine özgü varsayımı daha fazla savunmadan hemen bu veri ile Rimbaud'da iş ve emekçilerin ayrıcalıklı bir konu oluşturması[12] arasındaki yakın anlam ilişkisine, ayrıca gündoğumuyla öğle arasındaki ilişkiye ve şehir-güneş ilişkisine işaret etmek istiyorum.

Son olarak, anlaşılması en güç olanı, "le bonheur", bana göre, içsel bedensel duygunun fırtınasız yokluğunun verdiği rahatlığı göstermektedir: çeşitli algısal gelgitlerin geçici olarak susturulduğu ya da askıya alındığı, olumludan çok olumsuza çalan bir tür olağanüstü dinginlik. Gene "Veillées I" şiiri bu anı örnekleyebilir; bazen de bu "mutluluk, "Being Beauteous"da veya "Génie"de (hepsi *Les Illuminations*'dandır) olduğu gibi, bir ideal ikiz serabına doğru yansıtılır, egemen, yeni ve kusursuz bir ikiz – bu sıfatlar, şimdi bir yanılsama olarak almamız gereken şeyin en tipik belirleyicileridir: kökten yeni olanın yalvaççа duyurulması değildir bu, kökten bir tükeniş ve yoksunluk ânıdır yalnızca; belirmek üzere olan bir doluluktan çok, bir boşluktur.

Çeşitli terimlerini ve öğelerini, bir yanda durağanlık/değişim, öte yanda kapanım/doluluk/boşluk şeklindeki ikili karşıtlıklar olarak dile getirirsek, bu düzeni şöyle gösterebiliriz:

11. Rimbaud, s. 72; Alkan, s. 239, çeviri farklı.
12. Özellikle bkz. "Bonne pensée du matin" ("Sabah Vakti Güzel Düşünce").



Yansız "bonheur" sözüyle, şu âna kadar sözü edilmemiş bir örneklemeyi – güney kutbunun buzunu ve karını– gündeme getirdiğimi fark etmiş olmalısınız: bunlar, *Illuminations*'ı saplantılı bir biçimde işgal etmeye başlayan, Poe'nun "Gordon Pym"inden ya da Verne'den alınmış imgelerdir; bu nitelikleriyle buradaki öteki konumuza yaklaşmanın bir yolu olarak kullanılabilirler: Yukarıda genel çizgileriyle ele aldığımız bireysel öznenin duyu ya da beden düzeniyle derin bir etkileşim içine giren o küresel, coğrafi sömürge dünya düzeninin bu şiirlerdeki ortaya çıkış biçimi.

Koşuk şiirlerden düzyazı şiirlere doğru yöneliş, tümüyle değil ama büyük ölçüde, bedensel bir mayalanma ya da başkalaşım hareketinin, bir kaymayla, kültürel ve coğrafi düzenlerin başkalaşım hareketine doğru yer değiştirmesi olarak anlaşılabilir. Daha saf bedensel deneyimde olduğu gibi, bu hareket de, göstergesel bir dizgenin bu devinimi de, kapalı bir bileşimler alanında zaten hep meydana gelen dönüşümlerden biri olarak kalmakla yetinmeyip, ne pahasına olursa olsun kendini aşmaya, kökten yeniye, gerçek dönüşüme ve Novum'a* geçmeye çalışır. Bu yüzden, bu türden düzyazı şiirlerin ortaya koyduğu soru da "Kökten yeni bir bedeni nasıl bulmalı ya da yaratmalı?" biçiminde değil, daha çok "Dünyanın sonu ne olacak?" biçiminde özetlenebilir gibi görün-

* *Novum*, Marksist felsefeci Ernst Bloch'un yazılarında öne çıkan bir kavram. Latince "yeni olan" anlamına gelen sözcük, Bloch'ta "radikal biçimde yeni" anlamını kazanır: artık geçmişle açıklanamayacak, geçmişte biriken küçük değişmelerin bir sonucu olarak görülemeyecek olan şey. Geçmişle gelecek arasındaki süreklilik çizgisini parçalayan şey. (yn.)

mektedir (Komün'ün Mayıs 1871'deki yenilgisiyle yeni toplumsal ve devrimci dönüşüm tasavvurlarının artık siyasal bilinçdışında somut olarak var olmadığını belirtmeye gerek yok): öyleyse, bir imgelem olanağı ve bu şiirlerin kendi üstlerine kapanışının biçimsel ilkesi olarak sadece yıkım ve Kıyamet kalıyordur geriye, sadece dünyanın sonu:

Non! Le moment de l'étuve, des mers enlevées, des embrasements souterrains, de la planète emportée, et des exterminations conséquentes, certitudes si peu malignement indiquées dans la Bible et par les Nornes et qu'il sera donné a l'être sérieux de surveiller. – Cependant ce ne sera point un effet de légende!

[Hayır! Kaynar kazanın zamanı, yükselen denizlerin, yeraltı yangınlarının, savrulup giden gezegenin ve ardından gelecek kıyımların zamanı, İncil ve Nornların sadece ima ettiği ve aklı başında insanın tetikte durmasını gerektiren kesinliklerin zamanı. – Yine de bir efsane etkisi yaratmayacak bu!] [13]

Ancak, öne sürmek istediğim bir nokta var: Dünyanın sonuna ilişkin bu yeni görü (düzyazı şiirlerin en büyüğü olan "Tufandan Sonra"da ilginç bir biçimde tersine çevrilmiş bir görüdür bu; şiir, dünyanın sonuyla *başlar* ve kasvetli bir tonla uygarlığa ve ergenin çaresizliğine doğru geri gider) "öfke" adını verdiğimiz konumdan durgunluk ya da askıya alınmışlık ânını gösteren öteki, daha az dinamik terime doğru bir yer değiştirmeyi içerir. Ama bu noktayı göstermenin en iyi yolu, tek bir temel metni, "Métropolitain" şiirini çözümlemek olacak:

METROPOLITAIN

Du détroit d'indigo aux mers d'Ossian, sur le sable rose et orange qu'a lavé le ciel vineux viennent de monter et de se croiser des boulevards de cristal habités incontinent par de jeunes familles pauvres qui s'alimentent chez les fruitiers. Rien de riche. – La ville!

Du désert de bitume fuient droit en déroute avec les nappes de brumes échelonnées en bandes affreuses au ciel qui se recourbe, se recule et descend formé de la plus sinistre fumée noire que puisse faire l'Océan en deuil, les casques, les roues, les barques, les croupes. – La bataille!

Lève la tête: ce pont de bois, arqué; les derniers potagers de Samarie; ces masques enluminés sous la lanterne fouettée par la nuit froide; l'ondine niaise à la robe bruyante, au bas de la rivière; ces crânes lumineux dans les plants de pois, – et les autres fantasmagories, – la campagne.

Des routes bordées de grilles et de murs, contenant à peine leurs bosquets, et les atroces fleurs qu'on appellerait cœurs et sœurs, Damas damnant de langueur, – possessions de féeriques aristocraties ultra-Rhénanes, Japonaises, Guaranies, propres en-

13. Rimbaud, s. 150; İnce, s.160, çeviri farklı.

core à recevoir la musique des anciens – et il y a des auberges qui pour toujours n'ouvrent déjà plus – il y a des princesses, et si tu n'es pas trop accablé, l'étude des astres – le ciel.

Le matin où avec Elle, vous vous débattîtes parmi les éclats de neige, les lèvres vertes, les glaces, les drapeaux noirs et les rayons bleus, et les parfums pourpres du soleil des pôles, – *ta force*.

[METROPOLITAIN

Çivit rengi boğazdan Ossian'ın denizlerine kadar, şarap rengi gökyüzünün yıkadığı o pembe ve turuncu kumsalda, birbiriyle kesişen anayollar ortaya çıkmaya başladı, manavlardan beslenen genç ve yoksul ailelerin kaşla göz arasında yerleştiği billûr bulvarlar. Zenginlik arama. – Kent.

Yaslı Okyanusun çıkartabildiği en uğursuz dumanın oluşturduğu o kıvrılan, gerileyen, alçalan gökyüzünde, korkunç sürüler halinde sıra sıra dizilmiş sis katmanları içinde asfalt çölünden kaçan bozguna uğramış tolgalar, tekerler, kayıklar, sağrılar. – Savaş!

Kaldır başını: Şu tahta köprü, kemerli; Samiriye'nin son bostanları; soğuk gecenin kamçıladığı sokak fenerinin altındaki şu ışıltılı maskeler; bağıran elbisesiyle alık su perisi, ırmağın alt yanında; bezelye karıklarındaki şu ışıklı kafatasları, – ve başka görüntü oyunları. – Kır.

İki yanında demir parmaklıklar ve duvarlar olan, ormancıklarını güçlükle koruyan yollar, ve korkunç çiçekler, adları belki aşk, belki meşk, ve uzaklığı lanetleyen Şam, eskilerin müziğini hâlâ duyabilecek büyülenmiş aristokratların (Yukarı Ren'liler, Japonlar, Guaraniler) malları ve mülkleri, artık kapılarını bir daha kesinlikle açmayacak hanlar; – prensesler var ve, çok bunalmış değilsen, yıldız bilimi var. – Sema.

Kar parıltıları arasında onunla birlikte çırpındığınız sabah, yeşil dudaklar, buzullar, kara bayraklar ve mavi ışınlar, ve kutup güneşinin kızıl kokuları. – Senin gücün.][14]

Açık olduğu üzere, bu şiirin son kıtası, daha önce sözünü ettiğimiz bütün o buz manzarasını gündeme getirir; aynı derecede açık olan bir başka nokta da, bu manzaranın coğrafi ve kültürel izlekler dizisine çözüm getirmek üzere gündeme getirilmesidir. Öyleyse, ilk sorumuz şu olmalı: Neyin çözümü? Bu dizideki bünyesel gerilimler ya da çelişkiler nasıl dile getirilecektir?

Kent, savaş, kırlar, semalar: sondaki etkisizleştirici buz ve kar dünyasından önce gelen dört kıtalıkhareketin biçimsel açımlaması budur. Bu hareketin tabanında, bence, bütün bir fantazmatik dünya tarihi, tarihe ve çelişkilerine ilişkin bilinçdışı ama neredeyse kolektif bir düşünüş yatmaktadır ve bu düşünüş deönceki şiirlerin görünüşteki daha bireysel izleklerini şimdi belirgin olarak özümlemektedir. Sözlerimi biraz açayım: Hiç kuşkusuz, daha önceki öznel ya da kişisel

14. Rimbaud, s. 143-44; İnce, s. 145-46, çeviri farklı.

bir izleğin yerini burada bir biçimde daha nesnel bir izleğe bıraktığını söylemeye çalışıyor değilim. Daha çok, Deleuze ve başka düşünürlerle birlikte, öznel ile nesnel arasındaki, psikanalitik ile toplumsal arasındaki, arzu ile politika arasındaki ayrımın yapay bir ayrım olduğunu ve arzu ile onun hayallerinin her zaman toplumsal ve siyasal olduğunu düşünüyorum; buna karşılık siyasal görü de, yoğunlaşmış bir tutkuyla ortaya çıktığı her durumda, hep arzunun bir biçimi, belki de güçlü biçimi olarak görülmelidir. Bu yüzden, bu şiirin tarihsel ve siyasal öğelerinin açımlanması da bir başka şeye dönüş değil, daha çok Rimbaud'nun daha önceki şiirsel saplantılarının kapsamının genişletilmesidir yalnızca.

Sanırım burada, Fransa'nın gecikmeli olarak sanayi dünyasına geçmekte olduğu, Fransız tarihinde ilk kez gerçek bir burjuva rejiminin yönetime kesin olarak egemen olma süreci içinde olduğu bir anda, Rimbaud'nun düzyazı şiirinde iki büyük üretim tarzı arasındaki boşluk üzerine düşünüldüğünü görebiliriz; bir süre için örtüşen bu iki tarz birbirinin yerine geçme süreci içindedir. İlk kıta Şehir'i, sanayi ve ticaret metropolünü gösterir, Rimbaud'nun tarihsel deneyiminde bu şehir, bir politika ve devrim mekânı olan Paris'le değil, Londra'yla –sömürge dünya ağının merkezi, bütün sonraki düzyazı şiirlere damgasını vuran imgelenmesi olanaksız, fütürist bir kentsel olgu– somutlanır.

İkinci kıta şehrin, şehir uygarlığının hayali Öteki'sini çağrıştırır – Deleuze'ün göçebe adını verdiği o barbar kalabalıktır bu, şehrin çehresiz düşmanlarının oluşturduğu sürü; şehrin surları ve kaleleri dışında toplanmışlardır, ama doğmakta olan uygarlık onları uzağa itiyordur.

Üçüncü ve dördüncü kıtalarla, açıkça çok farklı bir tarihsel ve toplumsal dünyaya gireriz: büyük feodalizmlerin, köylü kültürünün ve samurai aristoktasilerinin, tarlaların ve feodal derebeylerinin dünyası. İki kıta, toplumsal sınıf açısından, ama aynı zamanda alt ve üstyapı nitelikleri açısından birbirinden farklılaşır. Gerçekten de, üçüncü kıtada kapitalizm öncesi tarıma ve köylü mülkiyetlerine, bunun yanı sıra bu tür toplumun kültürel baskın öğelerine, bizim toplumumuzda çocuk kitapları malzemesine indirgenmiş büyü ve peri öğelerine ilişkin bir görü geliştirilir.

Dördüncü kıta ise bütün bir feodal yönetici sınıf mekânını keşfeder: ama yalnızca mühürlenmiş bir yoklukla, yönetici sınıf alanını dış dünyadan ayıran duvarlar ve çitlerle kendini belli eden bir mekândır bu. Ama daha da çarpıcı olanı, zamanın geçişi duygusudur, bu geçişteki tarihsel kayıp duygusudur; burada Rimbaud'nun büyük izleklerinden biri aniden yeniden belirir, kaçınılmaz ve ele verici bir semptom gibi: "Kapılarını bir daha kesinlikle açmayacak hanlar ... var." Giderek yok olan bu dünyaya karşı, doğma (ve kavramsallaştırılma) mücadelesi veren yeni bir dünyanın göstergeleri olarak açılış kıtalarına geri döneriz.

Son kıtadaki buz ve kar manzarası, bütün bunları mutlak olarak siler: çocuk oyunlarına ve çocuk aşklarına dönüşün –Orson Welles'in "Rosebud"ı!–

imaları, eski feodalizm mekânıyla birlikte yeni sermaye alanını da her şeyi yutan tek bir hareketle yok edebilecek yeni ve güçlü bir yansız öğeyi –dondurucu kutup– şekillendirmektedir.

Genel olarak *Illuminations*'ın daha geniş bağlamında, baştaki iki kıta çifti, Rimbaud'nun son dönem şiirlerindeki en boğucu saplantılardan birine tekabül ediyor bence; "Tufandan Sonra" şiirinin regresif hareketinde bu saplantı son derece güçlü bir biçimde dile getirilir: "Oh! les pierres précieuses qui se cachaient, – les fleurs qui regardaient déjà" ("Ah, gizleniyordu değerli taşlar, – bakıyordu çiçekler daha şimdiden çevrelerine").[15] Kapitalizm öncesi çağın mineral/bitki, sınai sermaye/tarım dünyası karşıtlığı: bunlar, Rimbaud'nun şehir görüsünü –sersemletici bir geometrik karmaşıklık içeren Piranesi tarzı silüetiyle, Wells ya da Jules Verne tarzı büyük otoyollarıyla billûrsu, fütürist bir şehir– şiirin insan özneleri olan yoksul kitlelere –onurlu, çalışan yoksullar– bağlayan öğelerdir.

Bu sömürgeci kapitalizm görüsünde kısmi kalan ya da çarpıtılmış, ideolojik veya düşlemsel olan her şeyin altını çizmek yararlı olur – eleştiri amacıyla değil, tarihsel belirleme amacıyla. Bir marjinal ve bir yabancı olarak Rimbaud, bu yeni toplumsal oluşumu gerçekçi ya da "bilimsel" bir biçimde kavrama olanağından yoksundur: Bu yüzden, Jules Verne'in sunduğu görüler çerçevesinde onu dışarıdan düşlemek zorundadır. Gene de, sanki "*Bunun* sonu ne olacak, geleceğin şehrinin sonu ne olacak?" sorusuna yanıt olarak ortaya çıkan barbar kalabalıklar şeklindeki daha da yabanıl görülerde sonradan diyalektik telafisini bulan şey, tam da bu imgelem başarısızlığı, bu duyarlık bağlantısızlığıdır.

Ama sanki şiir, bu tarih görüsünün örtük bir eleştirisine girişmiş gibidir; bu eleştiriyi de, barbarlık ve barbarlar temasını kapitalizm öncesi feodalizm görüsüne taşıyarak yapar – kapitalizm öncesi feodalizm gerçekten var olmuş, ama hiç kuşkusuz artık sermayenin sona erişinin aracı olamayacak bir şeydir, çünkü "hanları" boş bırakarak eski toplumun tarihsel sonuna yol açan da zaten sermayenin kendisidir.

Son kıyamet görüsü –kar– tuhaf bir biçimde ilk kıtanın izleklerinden biriyle, bütün bir billûr dünya görüsüyle bütünleşir yeniden: metropolün doğa dışılığı, mineralsi niteliği, insan dışılığı –cam, metal ve kristal malzemeleriyle olan bağlantısı– artık bir buz çağının ortaya çıkışıyla nihai güçlü biçimlerini yaratır.

Ama Rimbaud'yu bu noktada bırakmak, bu kâhin yazardaki en enerjik ve en şiirsel olanın tümünü yitirmek olacaktır: çünkü –son paradoks– dünyanın bu buzla yok oluşu, şiirin doruk noktasında birden Rimbaud'nun saplantılarının en kalıcı olanına dönüşür – bedenin dönüşümü, yeni, ütopyacı dürtünün

15. Rimbaud, s. 121; İnce, s. 103.

belirişi, burada simgesel bir yük içeren "ta force" ("senin gücün") sözüyle son anda selamlanır. Tarihin tıkanmasına ilişkin bir görünün nasıl her tür umutsuzluğun içinden dünyanın dönüşümüne yönelik amansız bir dürtüyle yüklenebileceğini anlamak, Arthur Rimbaud adını taşıyan o benzersiz şeyin tam ortasında durmak demektir.

•

FREDRIC JAMESON'IN YAZISI ÜZERİNE TARTIŞMA

STEPHEN BANN: Yorumlarıma, Rimbaud'nun yirminci yüzyıl Fransa'sındaki alımlanışına ve hem Lautréamont'la, hem de doğal olarak Mallarmé'yle karşılaştırmalarda ikincil önemde görülmesine ilişkin birkaç gözlemle başlamak istiyorum. Örneğin Lautréamont üzerinde son derece kapsamlı olarak duran Marcelin Pleynet, Rimbaud üzerine çok az yazmıştır. Kristeva, *La révolution du langage poétique*'de ("Şiirsel Dilin Devrimi") Lautréamont ile Mallarmé üzerinde uzun uzun durmuş, Rimbaud'yu neredeyse değerlendirmeye almamıştır. Bu bağlamda Rimbaud'nun görece gözardı edilişinin nedenlerinden biri, herhalde yazarların Fransız şiir geleneğine yönelik çok farklı yaklaşımlarıyla ilgilidir. Mesela, Lautréamont'un Pascal'ın *Pensée*'si (*Düşünceler*) ile ironik hesaplaşması ve bu yapıtı tamamlayışı üzerinde uzun uzun durulması geliyor aklıma; bu değerlendirmeler en azından Lautréamont'a Fransız entelektüel geleneği içinde bir yer bulunmasını sağlıyor. Bunun karşısında Rimbaud'nun programatik sözü var elimizde: "Il faut être absolument moderne" ("mutlak olarak modern olmak zorundayız"); insanlar bu sözden yola çıkarak, kanımca haksız bir tutumla, Rimbaud'yu modernlik öncesi ilgilerin bir tasfiyesi olarak Modernizmden yanaymış gibi görmektedirler. Demek ki, belki de, Rimbaud'yu yanıltıcı bir *coupure* (kopuş noktası) olarak – sözgelimi Cézanne gibi bir sanatçının görsel sanatlarda üstlendiği rolü gerçekleştirmeyi amaçlayan, ama gerçekleştiremeyen bir yazar olarak– gören güçlü bir mitos var. Bunun Fredric Jameson'ın yazısında değindiği son derece ilginç konulardan biriyle ilgisi olduğu kanısındayım: Rimbaud'nun yazıyı bir meslek haline getirme fikri karşısındaki duraksaması. Acaba bu nokta, Sartre'ın *Ailenin Budalası*'yla kurulan bağlantıyı son derece çekici, ama güç hale getirmiyor mu diye soruyorum kendime, çünkü Flaubert'in aksine Rimbaud'da bir sanatçı yaşamı yok elimizde. Sartre'ın yaşam-öyküsel gi-

rişimine benzer bir şey Rimbaud hakkında yazılabilir mi? Öyle sanıyorum ki, *Ailenin Budalası* esas olarak Hıristiyanlığa özgü görev fikrinin revizyonu amacıyla yazılmıştır – Sartre'ın deyişiyle, elde edemeyeceğini bildiği kayrayı hak etmek için yazıyordu Flaubert. Öyle görünüyor ki Sartre'ın girişimi, uzun vadeli bir strateji olarak yaşam ya da meslek fikriyle ilintilidir. Rimbaud'nunki ise bunun tersine kesintiye uğramış bir strateji, tek bir duyuru vakasıdır.

Fredric Jameson'ın yazısında merkezi nokta olarak gördüğüm şey, sanırım Rimbaud'nun İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa'sındaki göreceli gözardı edilişiyle ilgili. Jameson'm yazısında Deleuze'e gönderme yapılarak siyasal görünün arzunun güçlü biçimi olduğu öne sürülmektedir. Ama bence Rimbaud'nun yaşadığı dönemin en ayırt edici özelliklerinden biri arzunun siyasal görüden kesin olarak ayrılmasıdır – aslına bakılırsa, psikolojik bir zorunluluğa dönüşen bir ayrılmadır bu. Bu olguya örnek olarak genç Swinburne'ü gösterebiliriz; Swinburne, "Ode to Mazzini" ("Mazzini'ye Kaside") şiirini henüz Oxford'dayken ve henüz siyasal özgürlük retoriğinin esrikliği içindeyken (Shelley ile Byron'ın etkisinden de söz etmek gerekir) yazmıştır. Ama bu aşamadan sonra Swinburne, cinsel aşağılanma deneyiminin yoğun bir irdelemesine ve aile bağına geçmiştir; Morse Peckham bu süreci kendi Swinburne edisyonunda çok ayrıntılı olarak ele almaktadır. Jameson'ın yazısındaki duyusal düzen fikri ve Rimbaud'daki mayalanma izleğine ilişkin çözümleme de Swinburne örneğiyle yakından ilişkili olsa gerek; şiirinde kendine özgü bir sıvılar düzenine yer veren Swinburne için şairin tipik figürlerinden biri yüzücü figürüdür.

Fredric Jameson'ın yazısının önde gelen teması, Modernizmin ütopyacı yansıtmalarla metalaşmanın üstesinden gelme girişimidir. Rimbaud'daki ütopyacı dürtü ile kıyamet betisi arasında inandırıcı bir bağlantı kurulmuştur; ama bu bağın aynı zamanda *aposiopesis* mecazıyla–deyim yerindeyse ideal öteki karşısında retorik bir suskunluk– yönetildiğini de belirtmek isterim. *Cehennemde Bir Mevsim*'den bir dize bunu çok güzel gösteriyor: "Tout cela est fini. Je sais aujourd'hui saluer la beauté" ("Bunlar olup bitti. Güzelliği selamlamayı biliyorum şimdi"). Bunun karşısına koyabileceğimiz şey, Barthes'ın *Sade/Fourier/Loyola*'da büyük bir başarıyla savunduğu ütopyacı görüştür: sonu gelmeyen sözdizimsel yerdeğiştirme ve yapısal altbölümlemelerin esrikliği ile gerçekleşen olanaklar. Barthes'ın, söylemin sonsuz dallanışı olarak ütopya düşüncesi, Fredric Jameson'ın güçlü ve heyecanlandırıcı Rimbaud çözümlemesiyle keskin bir karşıtlık içinde gibi görünüyor.

FREDRIC JAMESON: Bir noktayı vurgulamak zorundayım: Rimbaud'yu, Byron, Swinburne ya da Victor Hugo'nun siyasal şairler olarak değerlendirilebileceği tarzda siyasal bir şair olarak görmüyorum. Elbette, orta sınıflara duyulan nefret ve Hıristiyanlığın uyandırdığı dehşet duygusu şeklinde kendini gös-

teren siyasal içerikli şiirler var. Ama bütün bunlar politika düzeyindeki şeyler; benim sözünü ettiğim şey ise, üretim tarzlarının fantazmaları adını vereceğim düzeyle ilgili. Bir sınıf meselesi değil bu, farklı dünyalarda dolaşıp yaşadığı deneyim üzerine düşlemler kuran birisi söz konusu burada.

ACKBAR ABBAS: Fredric Jameson'ın yazısında kullandığı açıklama modellerini son derece güçlü buldum, ama şöyle bir soru da geliyor aklıma: acaba bir açıklama modelinin gereğinden fazla güçlü olması mümkün müdür? Rimbaud'da fantezinin rolüne ilişkin çözümleme çok ilginç geldi bana: Jameson'ın savını gereğince izleyebildiysem, bir anlama eksikliği diyalektik olarak fantezi aracılığıyla telafi edilmektedir. Böylece fantezinin kendisi bir anlama tarzı haline gelmektedir, çünkü onu üreten dünyayla olan ilişkisini çarpıtılmış bir biçimde de olsa betimliyordur. Ama durum buysa, herhangi bir metnin bu şekilde açıklanması mümkün değil mi? Soracağım bir başka soru da şu: Bu yazıda "mekânsal" ile anlatılmak istenen şey nedir?

FREDRIC JAMESON: Önce ikinci soruya yanıt verebilirim herhalde. Son yıllarda geliştirilmiş en büyük örtmecelerden biri, Marksizm yerine "maddecilik"in kullanılmasıdır. Oysa Marksizm temel olarak bir *tarihsel* maddeciliktir; bir başka deyişle Marksizm beden tarafından belirlenmeyi değil, üretim tarzının belirleyiciliğini vurgular – bu ise çok farklı bir şeydir. Son derece orta sınıfa özgü bir kavram olan mekanik bir maddecilik de vardır: Sözgelimi, Paul de Man mekanik maddecidir, bedenin –bu ona göre temel olarak dilin kendisidir– anlamsızlığının belirleyiciliğine inanır. Dahası, Foucault'nun ve başka düşünürlerin yapıtlarında geliştirilen beden retoriği görüşünde de her zaman bireysel bir yön vardır. Benim yapmak istediğim, bedeni mekânda daha geniş bir öğe olarak anlamanın bir yolunu bulmaktır. Bu iki mekân boyutunu birleştirmeye çalışırsak bu yönde bir ilerleme kaydedebiliriz; sözünü ettiğim yönlerden biri sosyo-ekonomik düzenle ve bu düzenin bütün öznelerinin zihinlerinde yarattığı fanteziler ve imgelerle ilgilidir, öteki ise artık mekânsal bir alanın parçası olan bireysel bedendir.

Fantezi sorununa gelince, benim savım, Rimbaud'nun düzyazı şiirlerinin bireysel özneyi içermeye çalışan anlatılar olmaktan çok, bir bakıma *gayri şahsi* görüler ve sanrılar olduğudur. Belki de bu sorunu siyasal açıdan dile getirebilirim. En gerici metinlerde bile, yüzeyin altında, ütopyacı, kökten farklı eleştirel bir sürecin işlediği öne sürülebilirse, o zaman her metne bu nitelik atfedilebilir – ama bu durumda, gerçek siyasal sanatı, siyasal olmayı amaçlayan solcu sanatı nereye koyacağız? Şunu belirteyim: Ben bunun gerçek bir soru olduğunu düşünüyorum, ama bu soruya verecek yeterli bir yanıtım olduğundan emin değilim. Güçlü, geleceğe dönük görüşü olan sağcı bir ideolojinin her zaman temel

olarak solcu imgelerden yararlanmak zorunda kalacağı kanısındayım; sözgelimi, Burke'ü hem Jakobenizmin bir eleştirisi olarak, hem de kapitalizmin bir eleştirisi olarak okuyabiliriz. Ya da metanın ütopyacı boyutundan söz edebiliriz; tüketiciler her zaman tam olarak edilgen değildir, tüketim de her zaman ütopik dürtülerden beslenmek zorundadır. Günümüz Marksizminin büyük çıkmazlarından biri, ister Nasyonal Sosyalizm örneğinde olsun, ister İran devriminde, arzudaki ütopyacı öğeyi gereğince değerlendirememesi olmuştur.

ELINOR SHAFFER: Bu bağlamda Lukács örneğinin ilginç olduğunu düşünüyorum. Lukács'ın Balzac çözümlemesi onu şu sonuca götürmüştü: Balzac gerici ve kralcı olsa da, yaşadığı topluma ilişkin hakikati görmüştür. Bu nedenle, belki de Lukács'a göre ütopyacı öğe, fantezi öğesinden çok, eleştiri öğesidir: bir doğru yargı ânı oluşturan, geleceğin farklı olması gerektiği yargısından hareket eden bir eleştiri.

FREDRIC JAMESON: Bu söylediğiniz bana Althusser'in güzel bir yaklaşımını anımsatıyor; Althusser, sanatın ideolojiyi dile getirmediğini, onu bir nesne şeklinde ürettiğini, görülür hale getirdiğini belirtir. Bu, Balzac'a da uygulanabilir, Whitman'a da, Dreiser gibi bir yazara da.

JONATHAN HALL: Eleştiri olarak ütopyacılık fikrinden yanayım. Bu fikir, bedeni yüceltişiyle Rabelais'ye kadar geri gidebilir. Rabelaisci çağrışımlar Céline'de yeniden ortaya çıkar; burada gerçekten ütopyanın ve ütopyacı geleneğin bir eleştirisine dönüşmüştür artık. Ama öyle görünüyor ki, Céline'i Rimbaud'yu okuduğumuz gibi okumamız ve yaptığı şeyin eleştirisi haline gelen bir gerilim bulmamız olanaksız. Céline kendi diliyle öylesine bütünleşmiştir ki, dilin kendine karşı geri kazanılabileceği bir bakış açısı yoktur.

FREDRIC JAMESON: Günümüz toplumunun özelliklerinden biri, toplumdaki kültür alanının uğradığı köklü değişimdir. Kant'tan Marcuse'ye uzanan eski estetik, kültür ile toplumsal yaşam arasında bir ayrımı öngörür; bu ayrım kültürün toplum üzerine eleştirel yorumda bulunma olanağına sahip bir alana dönüşebilmesini sağlar ("eleştirel" kavramının kendisi ve bugün ne anlama gelebileceği de tartışılması gereken bir sorundur). Benim irdelemek istediğim varsayımlardan biri, bugün toplumda kültürün siyasetle, ekonomiyle, vb. eşanlamlı hale geldiği derin bir kültür yayılması olduğudur. Durum buysa, o zaman her şeyin kültürel olduğu bir durumda kültürün siyasal işlevinin ne olacağını yeniden düşünmemiz gerekir. O zaman eleştirel ya da ütopyacı kültür gibi eski kavramların bu durumla artık bir ilgisi olmadığı olasılığını göz önünde bulundurmak zorunda kalırız.

ELINOR SHAFFER: Bu söylediklerinizle bağlantılı olarak, günümüz Amerikan edebiyatının en iyi yapıtları hakkındaki yorumunuz ne olurdu?

FREDRIC JAMESON: Kesin olarak şu görüşteyim: Gerçek bir kültür, sağlıklı bir kolektif yaşama bağlıdır; sermayenin sonuçlarından biri de, bu tür yaşamı yok etme eğiliminde olmasıdır. Toplumda, bizim sahip olmadığımız bir kolektif yaşamı olan ve kültürel üretimleri hiç olmazsa belirli bir süre boyunca bizim kültürel üretimimizin sahip olmadığı bir canlılığa sahip olan marjinal alanlar kalıyor geriye. Ama sonuçta bu kültürel üretim biçimleri –sözgelimi gerçek bir yaratıcılık ve enerji kaynağı olan siyah dili– egemen kültür tarafından temellük ediliyor. Elbette, postmodernizmin başlı başına son derece ilginç yönleri var, bizim kültürümüz de bu kültür *olduğuna* göre, kanımca bugün herhangi bir ideolojik eleştiri biçimi özeleştiriyi içermek zorundadır. Bununla birlikte, yeni bir siyasal sanata ya da Amerikan kültürünün yeniden canlandırılmasına yönelik herhangi bir formül yok elimde.

Çeviren: Kemal Atakay

—

U Z U N D E N K L E M

Oktay Rifat'ın Şiirinde Folklor ve Modernizm

Orhan Koçak

I.

Oktay Rifat'ın en iyi okurlarından biri, hemen her zaman olduğu gibi Cemal Süreya'ydı. Oktay Rifat'ın şiirinin bazı en özgül niteliklerini o saptamıştır. Gözlemler bazen keskin ama çaprazdır ve İkinci Yeni'nin asıl şairleriyle Oktay Rifat arasındaki karşılıklı rahatsızlıktan etkilenmişe benzer: "Şiirin bitiş mısralarına bakınız. Hiçbir şair bir şiiri bitirmeyi Cahit Külebi kadar bilmez. Oktay Rifat bile." Bazen de keskin ve dosdoğru: "*Perçemli Sokak*'taki bütün kelimeler, en somut, en evcil, en yaygın kelimelerdir."[1] Bitiriş sorunu başlı başına bir çalışmanın konusu olabilir: Şiiri ve genel olarak yazıyı içten içe belirleyen zaman anlayışını incelemek için iyi bir tutamaktır. Ama ben Cemal Süreya'nın "en evcil" sözüyle işaret ettiği özellik üzerinde durmak, onu Oktay Rifat'ın şiirinin bazı temel belirleyicileriyle ilişkilendirmek istiyorum burada. Evcillik, somutluk: Çevrelerine hemen başka sıfatları, başka nitelemeleri de toplamaya yatkın özellikler: Yakınlık, tanıdıklık, samimilik, teklifsizlik, dolaysızlık, duyusallık, bir anda kavranabilirlik... Şüphesiz, Cemal Süreya'nın gözleminin sadece bir izlenim olduğu, bir çözümlemeye dayanmadığı söylenebilir. Ama izlenimci eleştiri diye bir şey yoktur; sadece ilk izlenimlerin hakkını veremeden dağılıp giden eleştiriler vardır.[2] Cemal Süreya'nınki gibi keskin, kesin çizgili ilk

1. Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle* (İstanbul, 1991), s. 96. Bu yazıdan üç yıl sonra, 1972'de, *Şiirler* için yazdığı eleştiride de bu gözlemini yineleyecektir: "...dönen, devinen sözcükler yine en somut, en evcil olanlardır". *A.g.y.*, s. 102. Süreya, Orhan Burian'ın Oktay Rifat için 1946'da yazdığı bir yazıdan da şunu aktarır: "Evimizin, kalbimizin mahremiyetine girmek için ne kadar samimiyet göstermek lazımsa gösteriyor."

2. İzlenimci eleştirinin en tipik temsilcisi sayılan Ataç şöyle diyordu: "Tenkit, bir eseri beğenip beğenmediğimizi söylemekten ibaret değil de verdiğimiz *hükmün dayandığı mülahazaları* da kaydetmekse, edebi eserler arasında tenkidi en zor olanları hiç şüphesiz şiirler, bilhassa lirik şiirlerdir. Herhangi bir eserde meziyet diye gösterebildiğimiz vasıfları, bir başkası için kusur sayabiliyoruz; çünkü o vasıfların birer meziyet veya kusur olması, ancak sezebildiğimiz, fakat ne olduğunu bir türlü tayin edemediğimiz bir kuvvete tâbidir [...] Tenkidin gayesi de ancak bu kuvvetin ne olduğunu meydana çıkarmaktır; yani tenkit, asaletinden feragat etmek istemezse, *muhali istihdafa* [imkânsızı hedeflemeye] mahkûmdur.

izlenimler de çoğu zaman doğurgan bir gerçeğe, başka şeylerin de anahtarı olabilecek bir olguya işaret ederler.

Cemal Süreya, bu nitelemeyi Oktay Rifat'ın sadece ilk dönemi (1945-54) için kullanmış olsaydı, çok önemli ya da özgül bir noktaya dokunmuş sayılmayabilirdi. Evcil ton ve kasıtlı bir somutluk, "yaşama sevinci" sloganıyla birlikte, Garip'in "eski şiire" karşı geliştirdiği programın parçasıydı ve dönemin başka şairlerince de benimsenmişti. (Bu tonun en tipik örneği, Necati Cumalı'nın "Kızılçullu Yolu" şiiridir bence: "*Hıdırellez günü, Kızılçullu yolu / Beni herkes severdi çocukluğumda / Arabacı yanına oturtur / Kırbacı bana verirdi. // Ben Fıtnat hanımın oglu / Zayıf bir kızı severdim / Gözlerinin içi gülerdi. // Hıdırellez güneşi, / Beraber tırmanmadık mı ağaçlara? / Siz kanatmadınız mı ellerimi / Elma çiçekleri?*") Cemal Süreya'nın gözlemini önemli kılan, Oktay Rifat'ın *Elleri Var Özgürlüğün* (1966) kitabıyla başlayan yeni dönemini de kapsamasıdır. Çünkü bu dönemde artık o dolaysız sanılan duyusallığın[3] ve "yaşama sevincinin" sözcüsü değildir Oktay Rifat. Cemal Süreya'nın "afacan" ve "çevik" nitelemelerini ("Oktay Rifat bu dilin en afacan, en çevik şairi") büsbütün geçersizleştirmese bile, yetersiz, hatta gereksiz kılan bir şiirdir bu. Bir eşik aşılmış gibidir. Gerçi deyişte yine o somutluk, duyusal doluluk ve tanıdıklık gözetiliyordur; üstelik ev de (evin nesneleri, halleri, zamanları) eskiye göre daha belirgin, daha kasıtlı, daha özgül bir izlektir şimdi: Şiirin, her zaman çok belirgin olmayan bir devinimle, sokaktan iç mekâna doğru çekildiği de söylenebilir. Ama atmosfer değişmekte, eskisinden çok daha tutkulu, ama ağır ve parıltılı bir kasvet (ya da kasvetli bir parıltı) tek değilse bile hakim ton haline gelmektedir. 1960'ların başlarında yazılmış "Bir Kuş" (*E.V.Ö.*) bu ton değişmesini gösterir:

> En doğru işlediği zaman, saatlerin:
> Akşamüstü; bir kuş kımıldamaz havada.
> Şehir boyasını tazeler aynalarda.
> Sokak gönlümüzcedir, kusursuz ve tamam.
> Susarız, yapayalnız, çay, tütün ve kalem.

İlerledikçe gayesinin de uzaklaştığını hisseder, *fakat dönemez*. 'Şu manzumeyi beğendim veya beğenmedim' gayet nazik bir sözdür; mülahazalarımızı da kayda kalkınca hükmümüzün yalnız başkaları için değil, kendimiz için de vuzuhunu kaybettiğini görürüz. Onu tekrar bulmaya çalışırız ve bu kaybolan vuzuh peşinde koşmak nihayet bizi bir fasit daireye sevkeder. Bunun içindir ki bir şiirden bahseden her tenkit yazısı ne kadar uzarsa o kadar eksik kaldığı hissini verir. *Buna rağmen münekkit, ilk sözlerini tekrar edinceye kadar duramaz.*" (*a.b.ç.*) Ataç'ın kitaplarına almadığı 1933 tarihli bu yazı, İstanbul Fetih Cemiyeti yayınları arasından çıkan *Yahya Kemal İçin Yazılanlar*, Cilt 1 (1998) kitabında yer alıyor.

3. Oktay Rifat, 1945'te yazdığı "Yeni Şiiri Müdafaa" yazılarında, yeni şiirin, akla (Klasisizm) ve duyguya (Romantizm) karşı beş duyuyu öne çıkardığını belirtir. Bkz. Oktay Rifat, *Şiir Konuşması* (İstanbul, 1992) s. 18-32.

Cemal Süreya, bu değişmeyi duygu düzleminde ele almıştı, Oktay Rifat'ın geçirdiği depresyonu da anıştırarak: "Dünya görüşünde, insan anlayışında bir değişme değil bu. Yaşla kazanılan bir dönüş de değil. Kötümserlik bir süreç içinde hazırlanarak değil, birdenbire doğuyor. Kişi ister istemez patolojik bir neden arıyor bunda. Ne dersek diyelim Oktay Rifat'ın daha sonraki şiirlerinde çoğalacak olan umutsuzluk, ölüm, bir bakıma hayata karşı güvensizlik duygusu, yalnızlık teması ilk [*Elleri Var Özgürlüğün*'de] ortaya çıkıyor." Bu gözlemin düpedüz yanlış olduğu söylenemez; ama yapıta yeni bir ışık tutabilmesi için Oktay Rifat'ın kişisel tarihiyle (ve depresyonuyla) ilişkilendirilmesi gerekir, aksi halde fazla genel kalacaktır: Karamsarlık, aynı dönemde başka şairlerin ürünlerinde de belirgindir, hatta Behçet Necatigil, Turgut Uyar ve Ahmet Oktay'da çoğu kez daha keskin, kekre bir ton kazanır. Şunu da unutmamalı: Bazen hüzün, bazen keder, bazen de kasvet (ya da "hafakan") adını alan bir "gam" çizgisi üzerinde modern Türk şiirinin birbirinden çok farklı adları dizilmiştir: Hâşim, son dönemiyle Nâzım Hikmet, Necip Fâzıl, Kemalettin K. Kamu, Dıranas, Tarancı, Ergin Günçe, yukardakiler ve şüphesiz *Güz Bitiği* yazarının kendisi – bunlar sadece 60 Kuşağından öncekiler.

Oktay Rifat'ın yeni şiirlerinde bir mutsuzluk çizgisinin belirdiği doğrudur ama, mutluluk-mutsuzluk ekseninin dışında kalan, denebilirse mutluluk kavramına "fazla gelen" bir başka duygu da hep vardır, kimi zaman –*Bay Lear* romanında olduğu gibi– hoyratlık, hatta kıyıcılıkla birleşen bir duygu: Haz. *Yeni Şiirler*'den "Yine Bu Sabah" şiirinin başı ve sonu şöyledir: "*Yine bu sabah , yine erkenden, / Balıkçıl gibi sabırla su başında, / Yan çizip yavru balığı, salyangozu, / Yine kuşkulu, bezgin, ama dik, / Bulunca yatışmış, mutlu, bulmayınca / Tedirgin, boynu bükük, yine bu sabah, / Büyülü bir lokmasıyla bin can / Doyuran o tanrısal besin peşinde, / Ayaktayım işte her günkü yerimde. /.../ Yine bu sabah, yine erkenden, / Balıkçıl gibi sabırla su başında, / Yine Sonsuzluk eşiğinde karnım aç!*" Ama belki aynı kitaptan "Işıklar Yandı" parçası bu açıdan daha da iyi bir örnek:

Işıklar yandı, dindi o sağanak.
İnce bir çisenti şimdi gündelik
Uğultusu kentin. Karardı yine
Üç adım ardı tek tük zeytinlerin.
Uzattı kafasını deliğinden,
Pişmanlığın ılık kanıyla semiz,
Gündüzleri uyuyan yarasamız.
Nerdeyse gece, biçilmiş bir kavak
Gibi devrilir ovaya, seğirir
Yaprakları boşluğunda, boyunca.
Durur elmada dönen çark ve çatlar
Bir kabuk gibi damları evlerin,

Birleşir yerle gök. Dala dönüşür
Güvercin, dal buluta, bulut taşa,
Dökülür denizine Büyük Irmak,
Fısıltılı ve baygın, soluyarak.

Oktay Rifat'ın şiirindeki asıl değişim duygu ya da atmosferle anlatılamaz bence. Bu yeni dönemde, duyguları da başka gereçler gibi kullanabilen, ileri sürüp geri çekebilen bir teknisyen vardır ortada, lirik dürtüyü çok daha gayri şahsi bir düzlemde kabullenen bir zanaatkâr. *Danaburnu* (1978) romanının hemen başındaki şu cümle bir fikir verebilir: "Yirmi arşınlık avlunun gerisindeydi ev, kişiye mutsuzluk ya da mutluluk düşündüren ev, bizden başka insanlarıyla gizemli ev." Duygunun, atmosferin, tonun ötesinde, genel bir üslup değişmesinden söz edilmelidir: Oktay Rifat, 1950'lerin sonundan itibaren bir *yüksek üslup* şairi olarak görünür.

Üslup, modern çağda genellikle bir yazarın kişisel özelliklerine, mizacına, vazgeçemediği bazı yazı "tiklerine" eşitlenmiştir. Buffon'un "üslub-u beyan, ayniyle insan" sözü, bu imza-olarak-üslup anlayışının veciz ifadesi olarak sunulur. Post-Romantik dönemde daha gizemli bir boyut da alan bu düşünceyi Oktay Rifat da sahiplenmiştir: "Eskiden üslupla birlikte edâ, tarz, tavır sözcükleri de kullanılırdı. Bu dört sözcük aşağı yukarı eşanlamlıdır [...]Aynı besteyi biri duygulu, beriki sinirli, öbürü işte öylesine çalar. Tavırdır bu. Yeni tarz eski tarz sözlerinin yeni üslup eski üslup sözlerinden farkı yoktur [...] Üslup kişinin ruhsal yapısıdır, bakış açısı dünyaya, ezik, inançlı, alaycı vb. oluşu sadece."[4] Benim yüksek üslup derken kastettiğimse bu kişiselliğin berisinde yer alan bir kavram; Romantizm-öncesi bir sanat kuramından kaynaklanıyor ve tür ("janr") ile kişisel üslup arasında kalan bir sınıflamaya işaret ediyor. Erich Auerbach'a bakalım:

> Modern eleştirmenler, Baudelaire'in zamanından itibaren ama sonraki yıllarda daha ısrarlı biçimde, edebi nesnelerin hiyerarşini reddederek yüce ve bayağı nesneler diye bir şey olmadığını, sadece iyi ve kötü şiirler, iyi ve kötü imgeler olduğunu savunmuşlardır. Ancak yanıltıcı bir formülasyondur bu; on dokuzuncu yüzyıl hareketinde

4. Oktay Rifat, *a.g.y.*, s. 222. Bu çizgide artık klasikleşmiş bir tanım da Roland Barthes'a ait: "Dil yazının bu yanında kalır; biçemse nerdeyse ötesinde: yazarın bedeninden ve geçmişinden birtakım imgeler, bir konuşma biçimi, bir sözcük dağarcığı doğar ve yavaş yavaş sanatının otomatizmleri haline gelir. Böylece, biçem adı altında, yalnızca yazarın kişisel mitolojisinden, sözcüklerin ve nesnelerin ilk çiftleşmesinin gerçekleştiği, varlığının bütün büyük sözel izleklerinin bir daha çıkmamasıya yerleştiği şu söz alt-doğasından kaynaklanan bir kendine-yeterli dilyetisi oluşur. Ne denli incelmiş olursa olsun, biçemde her zaman ilkel bir şeyler vardır: amaçsız bir biçimdir, bir amacın değil, bir tepinin ürünüdür [...] bir Zorunluluk gibi işler. Biçem tam anlamıyla filizlenme türünden bir olgudur, bir Mizac'ın dönüşümüdür." *Yazının Sıfır Derecesi* (İstanbul, 1989), s. 20-1. (Çeviri hafifçe farklı.)

gerçekleşen önemli bir şeyin karanlıkta kalmasına yol açar. Klasik estetikte, konu ve işleniş tarzı üç sınıfa ayrılır olmuştu: önce büyük, trajik ve yüce olan vardı; sonra orta halli, hoş ve zararsız olan geliyordu; en altta da gülünç, bayağı ve grotesk vardı [...] On dokuzuncu yüzyılın başardığı ve yirminci yüzyılın daha da ileri götürdüğü şey, bağdaşımın temelini değiştirmekti: O güne kadar orta ya da aşağı kategoriye ait olan konuları ciddiye almak ve trajik biçimde işlemek mümkündü artık.[5]

Başka bir deyişle, Baudelaire'le gerçekleşen, tarzlar arasındaki farkın silinmesi, belirsizleşmesi değil, bir kategoriye ait bir öğenin kendi farklılığını silmeksizin başka bir kategorinin alanını ihlal etmesi ve böylece farkın daha da çarpıcı kılınmasıydı. Bu sınıflama açısından, Garip'in de ikinci (hoş, sevimli) ve üçüncü (gülünç, süfli) üslup düzlemleri arasında özgün ve polemikçi bir bağlantı kurduğu söylenebilir. Hiciv, taşlama ve güldürü bu sınıflamada ikinci ve üçüncü kategorilere ait türlerdir, yüksek üslubun ağırlığıyla bağdaşmazlar. Hiciv, hezliyat, müstehcenlik (bahnameler) genellikle düzyazıyı yeğlemiş, manzum biçimleri kullandığında da en popüler olanlarla (sözlü gelenekle bağlarını henüz koruyanlar) yetinmiştir. Yüksek üsluptaysa biçimin *biçimselliği* daha belirgindir. Bir de, stilistikçilerin pek üstünde durmadığı bir topluluk-yalnızlık karşıtlığı eklenebilir buna: Trajedi, bir yalnızlaşma ânını, topluluk bağındaki onulmaz bir çözülme ânını içerir; oysa güldürü ve yergide topluluk, kusurları ve süfli yanlarıyla birlikte varlığını ve iç iletişimini sürdürüyordur. Modern lirik şiirde bu noktada bir yerdeğiştirim olur: Yalnızlık, bağlantısızlık belirginleşmiş ve bu da yapıtta büsbütün özelleşme, hatta önemsizleşme ve yavanlaşma ihtimalini getirmiştir – modern şairin (Baudelaire, ama aynı zamanda Hugo) bu tehlikeye karşı geliştirdiği savunma, modern sanatın da temel kurucu jestlerinden biri olacaktır: Tehlikeyi kurtuluşa dönüştürür; kişisel, önemsiz, yavan, hatta çirkin olanı, Yüce'nin ve İdeal'in görünüş biçimleri olarak alır. Hem sadece kendisi için konuşuyor, yalnız kendisinin olan cümleler yazıyor, hem de bu sözleri simgesel (demek ki gayri şahsi) bir yükle elektriklendiriyordur. Klasist biçimler veya o anda icat edilen birtakım kesin-çizgili kalıplar da düşünce ve duyguyu gerecin kendi (nesnel?) zorunluluklarına bağımlı kılarak

5. E. Auerbach, "The Aesthetic Dignity of the 'Fleurs du Mal'", *Scenes from the Drama of European Literature* içinde (Minneapolis, 1984). Recaizade Ekrem de *Talim-i Edebiyat*'ta bu üçlüyü şu terimlerle karşılamıştır: Üslub-u âli, üslub-u müzeyyen ve üslub-u sade. (Kendisi, müzeyyen üslubu yeğlediğini belirtir.) Tanpınar bu konuda şöyle diyor: "[Eskilerde] deha ve istitad tasnifi ise hiç yoktu. Bunlar garp estetiğinden ve felsefesinden ders kitaplarına intikal etmiş şeylerdi. Ekrem Bey'in sade, müzeyyen, âli (*sublime*) diye üslubu üçe ayırması ve bilhassa üslub üzerinde sanatta şahsiyetin en yüksek noktası gibi durması da bize göre çok yeni bir şeydi. Bu sade ve müzeyyen meselesinden eski belagatte ancak secili ve secisiz nesir dolayısıyle bahs edilirdi. Tabiatıyle bu çok ayrı bir şeydi." *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul 1956), s. 492.

ortaya çıkan ürüne gayri şahsi bir ton kazandırır. – Yalnız Mallarme ve izleyicilerini ortaya çıkarmakla kalmayıp, Aleksandr Blok, Kavafis ve Lorca gibi birbirinden çok farklı şairleri de etkileyecek olan o geniş simgeci[6] akıntının önemli bir yönüdür bu ikincil ya da türevsel gayrı şahsilik.

Oktay Rifat'ın şiirine baktığımızda da böyle bir geçişle karşılaşırız. Eski şiirlerin taşlamacı ve şakacı tonu *Perçemli Sokak* (1956) ve *Aşık Merdiveni*'nde sahiden bir anda silinmekte, ciddi, ağır ve dingin bir ton belirmektedir. Nükteli ve hafifletici tonuyla hicvin yerini, "Az Gelişmiş" (*Şiirler*) ve "Batak" (*Y.Ş.*) gibi parçalarda mizaha hiç yanaşmayan bir siyasal eleştiri alır. Ama bu türden şiirlerin yapıtın bütünüyle bağı çok cılızdır. (Hiciv, sonradan, *Çobanıl Şiirler*'den itibaren, şakacı tondan büyük ölçüde arınmış bir halde, bir duygusal denge öğesi olarak, demek kişiselliğin karşı kutbunda, yeniden belirecektir.) Serbest vezin bırakılmış, hece ölçüsüne, kafiyeye ve *sonnet* gibi belirgin kalıplara dönülmüştür. Tanıdığı insanlara hemen anlayabilecekleri şeyleri söyleyen o çok belirli, çok tanıdık figür de ("Oktay") yoktur artık; topluluk duygusu (sonradan *ikincil* bir düzlemde yeniden ortaya çıkacak, hatta öne sürülecek bir duygu) geri plana kayarken, bazen "susarız, yapayalnız, çay, tütün ve kalem" dizesinde olduğu gibi dingin, ama bazen de daha canhıraş bir ton kazanan bir yalnızlık duygusu belirmiştir: "*Gün usulca kararda pencerede, / Gece oldu. Lambaya bakıyordum / Camda, yalnızlığı gördüm derinde. / Baktım ki başıboş bir sokak, mutsuz, / Taş kesilmiş yüzümde, ellerimde. // Vay benim alınyazım, ıssızlığım!*" ("Gün Usulca", *Şiirler*).[7] Cemal Süreya'nın "mutluluk geniş zamandan geçmiş

6. Paul de Man, Simgeciliğin kökenindeki endişeyi ve buradan doğan o mutlakçı jesti şöyle formüle eder: "Bütün edebiyatın simgesel olduğu doğru da olabilir; ama her edebiyatın bunun açıkça farkında olduğu o kadar kesin değildir. Her edebiyat, kendi dilinin simgesel doğasını bir sorun olarak hissetmiş midir, bunun kendi varoluşunu da çok sorunsallaştıran ama aynı zamanda genel olarak insan bilinci için olağanüstü önemli ve değerli kılan bir sorun olduğunu hissetmiş midir? Bu çok şüphelidir. Simgeci edebiyata baktığımızda [...] görünüşte birbiriyle çelişen iki kaygının ağırlığını duyarız: Birincisi, çeşitli biçimlerde ortaya çıkan şu 'edebiyat mümkün müdür?' sorusuyla beliren çok negatif bir endişedir. Bu derin şüphecilikle eşzamanlı olarak çok pozitif bir tavır da belirir: İnsanın varlığını tehdit eden bir iç bölünmeden kurtulmanın tek yolunun şiir olduğu iddia edilmektedir." *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers* (Baltimore, 1993), s. 149-59.

7. Aynı kitaptan "Yolcu"da, yalnızlık duygusu, çürütücü bir rüzgâr gibi, topluluğa da musallat olmuştur: "*Yolcuyu uğurladık. Sürekli / Bir yağmur, vıcık vıcıktı toprak. / Kimi orda, kimi burda, eş dost, / Akraba, dağılmışlar çayıra, / Çıplak yonulara benziyorlar / Canlı boşluklarıyla havada, / Resmin arabı gibi, tersine / Dönüşmüş akla kara, varla yok. // Kaçtık soluk soluğa, ölüler, / Ölüler bir yerde bitene dek.*" Bir mezarlık sahnesini düşündürür şiir; uğurlanan yolcu, bir ölü olmalıdır. Ama geride kalanlar da, canlılar da bu yok oluştan paylarını almışlar, oraya buraya mezar taşları gibi ("yonular") dağılmışlardır. Son iki dizede "ölüler" sözcüğünün yinelenişi, ölülerin aslında hiçbir yerde "bitmeyeceğini", hep bir yankı gibi süreceğini hissettirir.

zamana kayar" gözlemi de bu çerçevede farklı bir anlam kazanır: Bir çeşit "Altın Çağ"ın *sonrasını* kaydediyor gibidir bu şiirler, şimdi her şeyde bir *sonradanlık* vardır, bir ikincillik:

.....
Otlarım kesindi kara dutun altında.

Bir şey vardı o zaman, siz yoktunuz yazık,
Bir şey, başka bir şey, o yüksekten geçen şey!
Güneş, güneş gibiydi, korkusuz ve körpe;
Deniz bildik, her şey aynadan görünüverir;
Elma başka bir elmayı dişleyebilir;
Karşılıklı el sallasak öpüştü bile;
İnsan yerle gök arasındaydı, kesindi.

("Üç Kuş", *E.V.Ö.*)

Dünyanın tatsız bir "sonralık" halini yaşıyor oluşu, yeni ve sadece Oktay Rıfat'a ait bir motif değildir elbet. On dokuzuncu yüzyılın başında Keçecizade İzzet Molla'nın *"Bir mevsim-i baharına geldik ki alemin / Bülbül hamuş, havz tehi, gülsitan harab"* beyti, bu gecikmişlik duygusunun klasik ifadesiydi. Ama Oktay Rifat'ta yeni olan ve onu Mallarmé'nin Stefan George ve Hofmannsthal gibi izleyicilerine yaklaştıran nokta, "önce" ile "sonra" arasında kurduğu karşıtlıkla ilgilidir: Önce, bir tamlık ve "kesinlik" zamanıdır, her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu ama hepsinin de yerli yerinde durduğu, sınırların belirsizleşmemiş olduğu bir dünyanın zamanı. Sonra gelen her şey, mutluluk ve sevinç verse bile, ancak önceyle ilişkisi içinde, onun simgesi ya da onu anımsatan veya yeniden –hayali düzeyde– kuran bir imge olarak yapabiliyordur bunu. Hazzın, çıplak hazzın, mutluluk-mutsuzluk karşıtlığının dışında kaldığını söylemiştim; ama "şimdi ve burada olana" o kadar bağlı olan bedensel haz duygusu bile bazen –her zaman değil– bu sonradanlık sorunsalına yakalanır gibidir:

Burnumla ayırdım tüyünü dalganın,
Midyenin içi gibi aldım ağzıma;
Bulutların kokusu doldu genzime.
Bir salkım üzüm gibi ezdim, dişledim,
Tükürdüm aydınlığı. Kanım dışımda
Akıyor, kanımda yüzüyorum. Deniz
İçimde. İçimde dirilen martılar,
İçimde eski güneş çığlık çığlığa.

("Eski Güneş", *Ş.*)

Fiillerin açıkça erotik çağrışımlarına ve deniz/kan ikilisiyle verilen o yarı-bedensel, yarı-ruhsal genişleme ve geçişim duygusuna rağmen, şiir sonunda

"eski güneşe" bağlanır: Bir "dirilme" halidir bu, ölümden sonraki bir hal: İkincildir. Aynı kitaptaki "Değilim" şiirinde de benzer bir kayma vardır:

> Değilim, yabancı değilim! Bir yüzük
> Gibi geçiyorum kentin parmağına.
> Yerde taş, havada bulut, eriyorum
> Akşamın dilinde. Eskimiş bir rıhtımdan
> Ayna tutuyorum ölmüş vapurlara.
> Ellerimde ve yüzümde uçuşuyor
> Göksel kovanından boşanan yıldızlar.

Son dizenin zaafına (bir klişeleşme olasılığı) rağmen güçlü bir şiirdir bu; asgari gereçle (taş, bulut, dil) bütün bir genişleme ve geçişim duygusunu canlandırır. Ama bu duygu bir ucundan yine eskiye, çoktan göçmüş olana bitişiyordur. Baştaki o tamlık imgesi (yüzük) bile bir önsel ayrılmayı içerir: Kentin parmağına yüzük gibi geçmek için önce ondan ayrılmış olmak gerekir. "Değilim!" ünlemi, sanki kendi karşıtını da içerir gibidir.[8]

Yukardaki "Üç Kuş" şiirinde, eski tamlığı belirtmek için kullanılan sözcük üzerinde durmadık henüz: Kesinlik. Bu bağlamda, yersiz değilse bile en azından tuhaf kaçan bir sözcük bu. Duygudan ve nesneden çok düşünceye ve esas olarak da dile, dilsel ifadeye ilişkin bir sözcük. "Altın Çağ", bir dilsel kesinlik çağıdır o halde, sözcüklerle adlandırdıkları nesneler ve duygular arasında mutlu bir uyumun varlığıyla tanımlanır. Şimdiyse bağ kopmuş, uyum bozulmuştur. Cemal Süreya, Oktay Rifat'ın, yeni döneminde, "Hegel'in bir saptamasını doğrula[dığını]" da belirtir: "*Nesnelerin ağırlığı karşısında adların (sözlerin) esassızlığı.*"[9] *Perçemli Sokak*'ın önsözü, Oktay Rifat'ın da simgecilerinkine benzer

8. *Yeni Şiirler*'den "Niko'nun Kahvesi" şiirinde de vurgulama, böyle bir ters çevirme işlevi edinir. Yaşlı balıkçı Niko, şimdi işlettiği kahvede eski balık günlerinin hayaline dalmıştır. Şiirin bir noktasında, Niko'ya ait olmayan ama onun adına konuştuğunu belli eden bir ses girer: "*Ey kancık ve oynak deniz dibi burdasın, / Burdasın sen! Şu tüten dumandasın! Çayda, / Tabakta, dolaptasın! Seni verir Niko / Liranın üstünü uzatırken, seni uyur, / Seni bilir, seninle yatar geceleri. / Bir yelkenli süzülür kapıdan. Bir yengeç / Köşedeki masada yumar gözlerini, / İri bir mercan keser oltayı ve dalar./ Voliden sonra denize atılan, ezik, / Iskarta balıklar gibidir, başı sonu / Olmayan anılar. Niko atar onları.*" Burdasın sen! çağrısı, ancak burada olmayana yöneltilebilir.

9. *A.g.y.*, s. 95. İtalikler C. Süreya'nın. Sözlerin esassızlığı ya da tözsüzlüğü (nominalizm) Hegel'in düşüncesinin sadece bir uğrağıdır. Ama öğrencisi Mallarme'de daha tekinsiz bir ısrarla öne çıkar. Onun öğrencisi Hofmannsthal'ın "Lord Chandos'un Mektubu" yazısı, modernizmdeki bu nominalist krizin manifestosudur: "Bana o zamanlar, bir nevi devamlı sarhoşluk içinde her şey büyük bir birlik halinde görünmüştü: maddi ve manevi dünya, benim için, tezad teşkil etmiyordu: insanlar ve hayvanlar, sanat ve sanatsızlık, yalnızlık ve topluluk da ayniyle tezad halinde değillerdi." Bu, Altın Çağ'dır, sonra düşüş gelir: "Evvela, yüksek yahut umumi bir konu üzerinde, herkesin hiç düşünmeden kullandığı

bir dilsel bunalım yaşadığını, ama henüz sonucuna varmadan bir uzlaşma noktasında durdurduğunu da düşündürür ("Her söz bir görüntü ile karşımıza çıktığına göre her sözün bir anlamı vardır demek yanlış olmaz. Ama biz, sözler arasında bir ayrım yaparız. Bir sözün gözümüzün önüne gelen görüntüsü olabilecek bir şeyse o söze anlamlı, olmayacak bir şeyse anlamsız deriz.") Ancak, Oktay Rifat asıl düşünüşünü yazılarından çok şiirlerinde icra eden şairlerdendi. Dilsel kesinlik ve tamlığın yitirilişi de şiirlerinde gittikçe güçlenen ve başka izleklere bitişen bir motif olarak erken bir tarihte belirmiştir:

Ulu ağaçlara baktım, dolaştım,
Düşündüm: nerde, nerde olabilir?
Yerde mi, gökte mi? Taşlar, arılar,
Otlar, gün ışığı, sustular bencil
Kokularıyla en büyük gizemi.
Eski ölülerin köyüne doğru
Baştan söyledim eski şiirleri.

("Eski Şiirler", *Ş.*)

Onlar sahiden onlarmış gibi, benmişim
Gibi sahiden, varmışım gibi sahiden,
Boynuna sarılan, giren çıkan ve öpen.
Unuttum yüzlerini, bir yıldız oturttum
Boşluklarına, sanki bütün yıldızlarım
Ölü değilmiş, sahici yüzlermiş gibi.

("Yüzler", *Ş.*)[10]

Paul de Man, simgeciliği, kendi dilinin simgeselliğinin farkında olan ve bunu hem bir yoksunluk ("esassızlık", tözsüzlük) hem de yeni ve büyük bir im-

kelimelerle konuşamaz oldum. 'Fikir', 'ruh' yahut da 'beden' kelimelerini sadece telaffuz etmek için bile izah edemediğim bir huzursuzluk duyuyordum [...] Herhangi bir hükmü ifade etmek için dilin çok tabii olarak kullanması gereken mücerret kelimeler, ağzımda, çürümüş mantarlar gibi dağılıyordu. [...] Her şey parçalara bölünüyor, parçalar da gene parçalara ayrılıyor ve hiçbir şey bir kavram içine girmiyordu. Kelimeler, birer birer etrafımda dolaşıyor[du]. Her biri sanki birer girdaptı; aşağıda durmadan dönüyorlar, onlara bakınca başım dönüyor, onlara nüfuz edince de boşluğa varıyordum." Hugo von Hofmannsthal, *Seçme Yazılar*, çev. Melahat Özgü (İstanbul 1950), s. 73-7. Bu kriz, Chandoss'u iletişimden çıkma, "bu türlü konuşmalara artık hiçbir surette iştirak etmeme" kararına götürür.

10. *Elleri Var Özgürlüğün*'den "Gece Gündüz" de bu tematikle ilişkilidir: "*Nerde, içinde mi oturur sözcüklerin, / Cebimde gezdirirken düşürdüğüm tanrı? / Ondan etekleri kaldırıp bakıyorum. / Bakıyorum bir leke, bir çalgı sadece!*" *Yeni Şiirler*'deki "Güneşin Kuşları" şiirine de bakılabilir.

kân olarak yaşayan bir edebiyat olarak tanımlıyordu (bkz. 6. dipnot). Oktay Rifat'ta da dil, büyük ve tahripkâr bir "gibileşme" hareketinin hem kurbanı hem de tanığı ve kayıt cihazıdır. Ama bu esassızlaşmayla birlikte yeni yöneliş de belirir şiirde: İdeal'in girişi. Baudelaire'de olduğu gibi büyük harfle başlayan sözcükler ("Zaman", "Büyük Zaman", "Sonsuzluk", "Büyük Irmak", vb) *Şiirler* kitabıyla birlikte gittikçe sıklaşır. İdeal'in temsilcileri değilse bile izleridir bunlar, sonraya kalmış izleri. Yüksek üslubun bir başka öğesidir bu; şimdi ve burada olanın dışında, bir "öte gerçeğin" de basıncı girmiştir şiire. Bu basınç, yoklukla, esassızlıkla kutuplaşarak, Oktay Rifat'a bazı en güzel şiirlerini yazdıracaktır (*Yeni Şiirler*'den "Güneşin Kuşları", "Ayna" ve "sultan şiirleri" dizisi, *Bir Cıgara İçimi* ve *Elifli*'deki nesir şiirler).

Şu hayli kaba soruyu sormanın zamanı geldi: Oktay Rifat'ı, kurucularından biri olduğu o şen ve hicivci şiirden uzaklaştırıp bir yüksek üsluba yönelten neydi? Cemal Süreya'nın ima ettiği gibi bir "patolojik" deneyim mi? Bütün sevinç ve canlılığın "su gibi çekilmesine" yol açan bir depresyon mu? Bu doğru olsa bile, kayıtlar (mektuplar, özel notlar, günceler, hekim raporları) açıklanana kadar işlevsiz bir varsayım olarak kalacaktır. Öte yandan, depresyon şiirin bütün bütüne bırakılmasıyla, ya da daha kötüsü, yavanlaşmasıyla da sonuçlanabilirdi. Bu olmadı. Yüksek üsluba ve Büyük Şiire geçildi. Muhtemel bir depresyonla bu yeni ve büyük şiir arasında bazı dolayımlar olmalıdır, artık sadece psikolojik olmayan, dilsel, edebi, kültürel ve toplumsal dolayımlar. Saptadığımız "sonradanlık" izleğini sürdürelim. Bu büyük şiirin *öncesi* nedir? Bu şiir, bir tamlık halinin kendisi değil de ancak sonradan anımsanması ya da canlandırılmasıysa eğer, öncesinde ne vardır? Kendi eski şiiri mi? Oktay Rifat'ın ilk döneminin en ünlü şiirlerinden birinin yine bir tamlık betisi olduğunu biliyoruz: "*Ne güzel enseyi geçmemesi saçların / Alnımızda bitmesi / Tane tane olması kirpiklerin / Tel tel olması kaşların / Ne güzel insan yüzü / Elmacık kemigi ve on parmak / Ya dünyamız bütün bu mevsimler / Bulutlar telli kavak // Ya İstanbul*". Bu muydu Oktay Rifat'ın sonradan diriltmek üzere bütün bir mecazlar ordusunu[11] ve yüksek üslup araçlarını seferber ettiği "ilksel birlik" deneyimi? İmkânsız görünüyor. Eğer buysa, sonraki şiir de süse ("müzeyyen üslup") ve yalana indirgenir: İlk deneyim çok yavan, çok küçüktür ve sonradan gelen sadece tezyinat demektir. Şüphesiz, şimdi ve burada olanın ve başka türlü olamayacak olanın verdiği masum sevincin manifestosu olarak okunabilir bu şiir. Saçların

11. Oktay Rifat'ta mecazların ve genel olarak retoriğin yeri ve farklı mecaz türlerinin birbiriyle ilişkisi, ancak ayrı bir yazıda hakkıyla işlenebilecek bir konu. Ben burada Oktay Rifat'ın şiirinin kendi mecazlarını ve *sanatlılığını* gizleme eğilimine işaret edeceğim sadece. Şairin bu konudaki düşünceleri için *Şiir Konuşması* kitabındaki "Şiirin Dili", "Benzeşme ve Eşduyum Nedir", "Anlatılmaz Nasıl Verilir", "Şiir Çevrilir mi", "Düz Söz Biçimleri", "Mecazlar" ve "Nedir, Ne Değildir" başlıklı yazılarına bakılabilir.

sahiden ensede bittiği ve alnı geçmediği bir dönemde öyle de okunmuştur. Ama Salah Birsel'in bir yerde yazdığı gibi, en iyi şiir bile sadece kendinden ibaret değildir: Bu parça da kısa sürede yozlaşarak düşüncesiz bir konformizme dönüşen o "yaşama sevinci" programının ilk (ve sevimli) örneklerinden biriydi. Daha önemlisi, her şeyin kendinden ibaret ve kendisi kadar olmasından duyulan masum sevinç de aslında o kadar masum ve dolaysız değildi: "Eski şiirin" (bununla tam ne kastedildiği hiçbir zaman açılmamıştır) mecazlı ve benzetmeli üslubuna karşı, kasıtlı bir safdillik biçimini alan bir eleştiriydi, Orhan Veli'de ironik bir ton da kazanan bir taşlama. Hayır, Oktay Rifat'ın yeni sonradanlığı, kendine yeni bir "önce" yaratmıştır, tümüyle değilse bile büyük ölçüde söylensel ve İdeal bir Altın Çağ. Ama niçin, neyin zoruyla?

Oktay Rifat'taki dönüşümün hiç değilse bir yönünü açıklayabilecek bir hipotez ileri sürmek istiyorum burada, ancak Melih Cevdet ve Necatigil'in *sonraki* şiirlerinin (ikisi de yüksek üslup ve Büyük Şiire *sonradan* geçmiş şairlerdir) incelenmesiyle doğrulanabilecek bir hipotez: Bu şiir kendine bir yükseltici Altın Çağ icat etmek zorundaydı, çünkü İkinci Yeni'nin darbesini yemişti. İkinci Yeni, Garip'in öylece devam etmesini, hatta kendini aynı çizgi üzerinde geliştirmesini imkânsızlaştırmıştı. Ancak sıradanlık ve oyun pahasına sürdürülebilirdi bu çizgi (Metin Eloğlu'nun *Türkiyenin Adresi*'nden itibaren yazdıkları, bu yapısal engelin en iyi kanıtıdır). İkinci Yeni, yüce'nin ve üslub-u âli'nin zorlu, zorlayıcı bir *yenilik ve özgürlük olarak* girişiydi şiire. Daha eski örnekler de vardı şüphesiz: Yahya Kemal, Haşim, Necip Fazıl, Tanpınar ve Dıranas ve en çok da Dağlarca.[12] Ama bunlar ya daha eski bir tarzın uç denemeleri olarak kaldılar ya da genel çizginin dışında özel "mizaçlar" olarak göründüler: Başlatıcı olmadılar. İkinci Yeni, başlatıcı ve bu yüzden de eskiticiydi: Daha önceki şiiri bir anda yaşlandıran tekinsiz ve sınırları belirsiz bir genel akıntı. Bir "samyeli" imgesine de başvurulabilir bu noktada: Kaynağı belirsiz, bulanık, her şeyi her zaman çoktan eskimiş ve "ağarmış" kılan bir iklim değişmesi.[13] Yüce, ilk kez aynı

12. Dağlarca'da, öncekilerden farklı olarak, *bedensel* bir ürperiş olarak belirir yüce. İlk kitabının ilk şiirinden (1935) bazı dizeler: "*Uykular, ilk gençliğin gündüz gibi uykusu, / Vücudun balık olup içinde yüzdüğü su. //..// O kadar siliktir ki bir bayram günü şiir, / Uyurken akla gelen son hayaller gibidir. // Hayatın oyundaki sükuna değen sesi; / Çocuklukta her yeni sınıfın o ilk dersi. //..// Çiziyorum havaya dünyamı bir çiçekle / Ve hayran bakıyorum bu rüya gibi şekle.*" Hugo'nun Baudelaire için söylediği söz ("bir yeni ürperiş") akla geliyor burada.

13. Melih Cevdet'in *Teknenin Ölümü*'ndeki (1975) bazı şiirleri (en çok da "Güvercinler" ve "Havuz") bu travmatik eskime ve "ağarmanın" bilinçdışı ama yine de kesin kayıtlarıdır, sonradanlığı da kaydeden kayıtlar. "Havuz" şöyle: "*Baktım güneşin rengi bulanmış suda, / Taş taşı öğütüyor, ışık ışığı, / Yel suyu kırıyordu eriyen suda. / Baktım yapraklar bembeyaz dişler gibi, / Baktım üstüm başım bulanmış toza toprağa. / Anladım, çok kalmışım orda...*" Taşın taşı öğüttüğü, yelin suyu kırdığı, her şeyin kendi benzerine kıydığı bu "in-

zamanda Yeni de olarak giriyordu şiire, öncekileri önce çaresiz ve tepkisiz bırakan, anlayışsız kılan bir yenilik. (Abdülhak Hamit figürü akla gelebilir burada. Yanıltıcı olur: Hamit'in büyükten ve yüceden söz ettiği hemen anlaşılmıştı, kendi büyüklük işaretleri ve protokoluyla gelmişti. Küçüklükten kurtulamadan.) İkinci Yeni'den birkaç örnek, bu geçişin, bu aşmanın amblematik ifadelerini verir. İlki, Cemal Süreya'nın "Göçebe" şiirinden: "*Ey şiir arayıcısı ey esrik kişi / Şu son dönemecini de aşınca gecenin / Doğacak gün artık gündüze ilişkin değil / Bu ağartı ancak yürekle karşılanabilir / Bütün iş orda işte, ordan usturuplu geçmesini bil / Tutsaksan ellerin sızışır gider zincirlerinden / Ve balyozla vursalar mısralarına / Soylu bir demir sesi yükselir / Soylu büyük ve mavi bir demir sesi.*" Bir uç noktaya gidildiğinde bulunacak aydınlık, aydınlanma, artık ne toplumsal iletişime ne de kişinin özel dünyasına aittir: Metalik bir gayrı şahsi parıltı içeriyordur. (Bu parçanın Süreya'nın bastırılmış ve böylece tanımsız bir enerji kaynağına dönüşmüş Kürtlüğüyle ilişkisi, başlı başına incelenecek bir konu.) Şu da Ece Ayhan'ın *Ortodoksluklar*'ından: "*Yatıştırır kaygılarını. Verebilmiştir ürperişlerine biçim. Her Todori kişi, alacaktır adını Paşa Karatodori.*" Ama aynı kitaptan şu cümleler de bu çerçevede kendi metinsel işlevlerini aşan bir titreşim kazanır: "*Kemerler olarak uzayıp giderdi bağırtılar, bir katedralde. Kasıntı yüzünden söyliyememiştir.*" İki örnekte de kişisel bir felaket zemininden yola çıkan duygu, sonunda duygu-ötesi, kişisellik ötesi bir biçimsel kesinlik ve yükseklik düzlemine ("*Paşa Kara*todori", "katedral") ulaşır. Dolaysız ve sıcak iletişim bu düzlemde imkânsızdır: "Kasıntı yüzünden söyleyememek", şiirin kendi "duygusuzlaşma" ve biçimselleşmesinin de eğretilemesidir. Öte yandan, bu gayrı şahsileşmenin kaynağında olumsuzun (samyeli, "hamsin yelleri" biçiminde, Ece Ayhan'ın kendi ilk şiirlerinin de başat imgelerindendi) yattığı da sezilir.[14] Kısaca, saçların ensede sona ermesinin artık ironik bile olmadığı bir döneme girilmiştir: O. Veli'nin "anlatamıyorum" sözünün ("*Bir yer var, biliyorum; / Her şeyi söylemek mümkün; / Epiyce yaklaşmışım, duyuyorum; / Anlatamıyorum.*") geçersizleştiği çünkü anlatılmazın bile dilsel kayıtlarının tutulduğu bir dönem (Edip Cansever'in 1950'lerin hemen başlarında, demek *Perçemli Sokak*'tan önce yazdığı "Şekerli Gerçek" şiirine de bakılabilir). Oktay Rifat, yüksek üsluba bu koşullarda geçti: İkinci Yeni'nin "dönemecini" daha klasist, daha da biçimselci bir yükseltide karşıladı. Şunu söylemek istiyorum: Fransız ve Alman simgeciliğinin kaynağındaki o dilsel bunalımı Oktay Rifat da yaşamamış değildi;

san insanın kurdudur" sahnesinin, birbiri ardına gelen akımların hep bir öncekini kırdığı, geçersizleştirdiği o Modern Edebiyat sahnesiyle ilişkili olduğunu iddia etmek çok mu aklıevvellik olur şimdi?

14. Yine *Ortodoksluklar*'dan: "*Felaketi boş bir köşke taşırlar her zaman. Kanaviçeden anlayan.*" Ama asıl programatik cümle *Bakışsız Bir Kedi Kara*'dan: "*Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde karaduygululuk.*"

ama bu bunalım, bir bakıma ondan *çalınmıştı*: Kendi şiirinin içsel ve özerk gelişmesi, İkinci Yeni'nin travmatik darbesiyle yarıda kesilmişti. Önce ile sonra arasında, başka bir şeyin, ona ait olmayan yeni bir şeyin, başkalaştırıcı müdahalesi vardı. Yüksek üslup, büyük harfli Sonsuzluk ve *sonnet*'ler, bu travmayı içermenin, etkisizleştirmenin, onu ideal düzleminde bir düşüşe, *her-zaman-çoktan* gerçekleşmiş bir düşüşe çevirmenin de aracı oldu.

Ancak, Oktay Rifat'taki dönüşümün asıl ilginç ve özgül yönü, evcilliğin, motif ve ton olarak yüksek üslup içinde de sürüp gitmesidir. Bu, aynı kalmak değildi elbet. Daha önce değindiğim –ve aşağıda açmaya çalışacağım– o ikincillik veya sonradanlık özelliği burada da görülür: Bir yokluktan çekip çıkarılmış bir evcilliktir bu, tinselleşmiş ve dolaylılaşmıştır. Öte yandan, sadece İkinci Yeni'nin travmasıyla da açıklanamaz: Evcilliğin tarihi daha eskidir ve başka koşullara, başka taleplere verilen bir karşılık olarak ortaya çıkmıştır. O çok doğal, çok somut, çok tanıdık ve evcil görünen dünya, bireyi ve kişisel mizacı aşan bir tarihin de parçasıdır; bazı toplumsal/kültürel çatışmaların, açık ve örtük "müzakerelerin" ve zorunlu uzlaşmaların izini taşır; belirli bir yerde (siyaset alanında, kültür politikalarında) ortaya çıkan talep ve zorunluluklara başka bir yerin (modernist estetiğin) kendi gereklerinin içinden verilmiş bir cevaptır; bir uzlaşma olduğu kadar, bir kaydırma işleminin de ürünüdür. Daha özgül olarak, şunu tartışacağım burada: Oktay Rifat'ın "evcilliği", eve çekilmesi (bunun sadece evden, düpedüz evden ibaret olmadığını göreceğiz) Cumhuriyetin milliyetçi/halkçı folklorizmine verilmiş bir karşılıktı; bu folklorizmin kaydırılmış, saptırılmış bir karşılığı, aynı anda hem içerilmesi hem yadsınmasıydı. İkinci Yeni travması da bu daha geniş bağlam içinde kazanır asıl anlamını. Şimdi, bazı örneklere bakarak biraz daha ayrıştırmaya, biraz daha iyi betimlemeye çalışacağım Oktay Rifat'ın evcilliğini. Sonra 70'lere kadar süren gelenek ve folklor tartışmalarını bu çerçeve içine çekip sonunda yine şiirin kendisine döneceğim.

II.

Ev, evcillik, bir mekândan, bu mekânla ilişkili nesnelerden ve belli bir tondan, belli bir konuşma ya da deyiş tarzından oluşur. Şüphesiz dikkati ilk çeken şey, bazı amblematik nesnelerdir – ve onları adlandıran sözcükler. Eski bir kullanışlılıkla yeni bir eskilik ve yersizlik arasında asılı kalmışlardır: Urba, mintan, döşek, seki, peyke, sofa, kiler, horasan, şahnişin, güğüm, bakraç, ibrik, peşkir: Tam belirlenemeyen bir süreçte ya kendileri yavaşça göz önünden çekilmiş ya da adları değişmiş olan nesneler ve varlık birimleri hepsi. Oktay Rifat, yazdığı tarih düşünüldüğünde (60'lar, 70'ler), çağrışımlarını henüz tam yitirmemiş ol-

dukları ama artık sadece çağrışımdan ibaret kaldıkları bir dönemde yakalamış gibidir onları: Kullanım değerleri büsbütün unutulmamış, ama bu kullanım çoktan düşselleşmiş, daha doğrusu mitoslaşmış, nesneler de el değmemiş bir dünyanın birimlerine dönüşmüştür: "*Bir urba ki eskimez / Bir düş ki gerçekten daha doğru*" (*E.V.Ö*) Artık daha fazla eskimeyecektir, çünkü her-zaman-çoktan eskimiştir. Anlamlı ayrıntı: Eski şiirlerde kullanılmış olan "fistan" sözcüğüne, Oktay Rifat'ın yeni döneminde rastlayamayız. Fistanın urbadan ve mintandan farkı, zaman içinde gülünç ve hafifçe bayağı bir yan anlam edinmiş olmasıdır, küçültücü bir yan anlam. Oktay Rifat'ın şiirine, hicvin bir boyutu olarak bile giremez küçültme. Yüksek ton, nesnelerin (ve insanların) sıradanlıkları içinde bile İdeal'den pay almaları demektir. *Çobanıl Şiirler*'den "Pazar": "*Barbar tanrılar gibiydiler / Yavaş ve ağırbaşlı / Kara donları kasketleri / Bıyıkları şalvarları / Lastik pabuçlarıyla / Geyikli duvar kilimleri / Top top açılmış basmalar / Peynir tulumları domates incir / Küfelerinin arasında.*" Sıradan, tanıdık, hatta hafifçe "amiyane" olanı tam "düşkünleşmenin" eşiğinde durdurup bir çeşit ikincil titreşim ya da ayla kazandırmasıyla, asıl düşünsel kaynağı olan Fransız Simgeciliğinden çok, kendinden epeyce genç, belki de hiç okumadığı, hiç tanımadığı bir şaire yakın düşer Oktay Rifat: Seamus Heaney'nin şiirinde de kırsal bir topluluğun gereçleri –kapanlar, ökseler, çapalar, tırmıklar, traktörler, ambarlar– böyle belirsiz, alçakgönüllü, hatta sönük bir aylayla çevrilidirler: Şairin yazıya kaçarken onları bıraktığı yerde, sonraki bir ikinci yaşamı sürdürüyorlardır. Oktay Rifat'a yabancı değildir bu:

Bırakılmış, boş ev. Sessiz, yaşlı sokak.
Tahta kapı, mor salkımın iskeleti.
Erimiş tuğla ve taş, düşmüş horasan.
Hani mangalla sedir, hani yaz, hani
Sardunyası pencerede, nerde ışık!
Bir çeşme mi var, gizli, geçmişten akan?
Gece sessizliği belki, belki Zaman,
Belki Mayıs, yelkeni rüzgârlı gemi
Kapatılmış odada şamdanla kırık,
Yaşıyor, öyle sönük, kendini baştan.

("Bırakılmış", *Y.Ş.*)

Ev, *Çobanıl Şiirler*'e kadar, eski, her-zaman-çoktan eskimiş bir iç mekândır. Bu eskilik, sofa, kiler ve seki gibi terimlerle belli bir tarihsel/toplumsal çerçeve de edinir: Sınıfsal farkların çok belirginleşmediği bir dönemde, görece varlıklı ya da vaktiyle umur görmüş bir ailenin evidir: "*Dolabında eski giysiler, işlemeli / Peşkirler, lavanta çiçeği keseleri*" ("Büyük Zaman", *Ş.*) Coğrafi bölge, önce İstanbul'dur, sonra da İstanbul'a benzeyen yerler, İstanbul'a benzediği ölçü-

de her yer. Ya tarih? Oktay Rifat'ın amblematik mekânları daha çok 1950 öncesini düşündürür (genellikle apartman dairesi değildir), ama 1908 öncesini de düşündürebilir: 1950 öncesiyle 1908 öncesi arasında önemli bir farkın olmadığı bir dünyadır bu. Önemli olan, artık değişmeyecek bir *önceye* ait olmasıdır. Somut tarihten ve soyut zamandan (geçişten, yitişten) etkilenmemiş değildir, ama yine de güncelin berisine çekilmiş, kendi mahremiyetine kapanmış gibidir: "*Koşuyor eski bulutlar üstümüze. / Bahçe küçük, parmaklığın orda ceviz, / Eski bir evdeyiz artık, biz bizeyiz*" ("Pencere", *Y.Ş.*) Bu evin anıya ait olduğu, anımsamayla kurulduğu açıkça vurgulanır. "Bırakılmış" şiirinde daha kasvetli bir görünümüyle karşılaştığımız bu zamansal devinim ("*yaşıyor, öyle sönük, kendini baştan*"), bazen birdenbire daha ışıklı bir nitelik de alır:

.....
Bodrumlarda yaşarsınız, örümcekli.
Patlak iskemleler, sobalar, sandıklar.
Bir gün olur açarsınız. Tek bacaklı,
Kolsuz bir bebek gülümser yüzünüze.
Komşunun biri vermiştir kızınıza.
Küçülmeler, boyun bükmeler, acılar,
Bohçaları kaldırdıkça, altındaki
Sarı böceklerle üşer içinize.
Bir tren geçer, düdük çalarak, hızla,
Bir ahçı dükkânı gelir aklınıza.
Derken, tahta bir merdiven çıkarsınız.
İpte evin çamaşırları sallanır.
Yoğurtçu geçer sokaktan. Sevdiğiniz
Bir zamana dönersiniz, mayıs girer.
Pencereler ardına kadar açılır.
Silindikçe kaybolur havada camlar.
Düşüncede arınmış, rahat ve uzun,
Güneşleri batmayan günlerdir onlar.
Bir kuş öter ağacında sizin için.
Alışveriş edersiniz, yürürsünüz,
Kayıklara, martılara bakarsınız.
İyisiniz, bundan iyi olunmaz ki!

("Mayıs Girer", *Ş.*)

Ev, şimdi oturulan bir yer olmaktan çok, anımsanan, bir an için geçmişten şimdiye getirilen ama yine de geçmişe ait olan bir mekândır (Evin öteki büyük şairi Necatigil'le O. Rifat arasındaki önemli farklardan biridir bu; Necatigil'in evi, geçmişten devralınmış bütün korkuları, lanetleri, sıkıntıları ve sönmüş umutlarıyla yine de şimdinin içindedir. Nurdan Gürbilek'in son kitabı *Ev Öde-*

vi'nde, Oğuz Atay'a ilişkin olarak belirttiği gibi, büyük ve güzel şeylerin düşünülmesine fırsat vermeyen, ve simgeselleştiğinde bile ancak bu sıkışıklığın, bu amanvermez "şimdi ve burada" oluşun simgesi olabilen bir mekân.) Bu anımsamayı harekete geçiren, duyusal bir izlenimdir; çoğu zaman da, bu şiirde olduğu gibi, işitsel bir izlenim (tren sesi, yoğurtçu, kuş). Ama somut bir duyusal izlenimle başlayan zihinsel hareketin vardığı ilk durak bir başka duyusal somutluk değildir; anımsamanın ilk getirdiği, Proust'ta olduğu gibi geçicilliği içinde önemli olan, *geçici olduğu için* şiddetli ve keskin olan bir duyusal doluluk değildir Oktay Rifat'ta. Duyusal doluluk ve tazelik vardır elbet ("*mayıs girer*"!), ama hemen yanında İdeal'i de buluruz: "*Düşüncede arınmış, rahat ve uzun, / Güneşleri batmayan günlerdir onlar*" Anı, anımsama, İdeal'in, Büyük Zaman'ın düzlemine çıkıverir gibidir; Sonsuz ile şimdi, sarmalanmıştır.[15] *Şiirler* kitabından "Sonbaharda Buluşma":

Bulut urbalar, toprak galoşlar giydim;
Sevdalıydım, deliydim; yapraklı yollar
Geçerek geliyordum sana. İstanbul
Mevsim sonu ihtiyarlıyor; o sarı
Kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde.
Sofada minderlere oturuyorduk;
Eski güneşe doğru oturuyorduk;
Bizdik pencerede, bizdik gelen geçen;
Bizdik akşamla çıtırdayan ve susan;
Susmak rüzgâr çığlığı gibiydi bende;
Konuştukça bir yaprak dökümü sende.

"*... o sarı / Kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde*" – duyusallıktan düşünselliğe, İdeal'e geçiş, tek bir cümle içinde toplanmış bu simgeci jestle gerçekleşir. Arametinleriyle (*intertext*) birlikte kusursuzca hazırlanmış bir geçiştir bu. "İstanbul" sözcüğüne kadar ilk üç dize, beş duyunun sözcüsü olan o eski "afacan" Oktay Rifat'ın da İkinci Yeni'ye baktıktan sonra yazabileceği dizelerdir; ama "İstanbul... ihtiyarlıyor" cümlesi, daha klasik bir şaire, simgeci deneyimi yoklayıp da o dilsel hiçliğe karşı hemen dirençlerini oluşturmuş Yahya Kemal'e gider. Sonra gelen kuş figürü, Yahya Kemal'in de gereçlerinden biridir: Şairin Paris'te edindiği yarı-Parnasçı yarı-simgeci zevkle Divan şiiri ve İslam sanatı arasındaki bağlantı halkalarından birini oluşturur. "Gece Bestesi" şiirinin başı ve sonu şöyledir: "*O kuş en kuytu bahçelerde öter; / Sarmaşıklarla yüklü vadide; / Hiçbir el değmemiş ağaçlarda; /... / O kuş ancak bahâr olunca gelir; / Nerelerden*

15. Enis Batur, Oktay Rifat'ın şiirinde zamanın çelişik belirişlerine değinirken Tarih ile Zaman'ın "örtüşmezliğine" de dikkat çekiyor. Bkz. E. Batur, "Nece", *Adam Sanat*, Mart 1999.

gelir? / Kimse bilmez, bu bir muammadır; / Bahâr erince sona / Kaybolur, bir başka bahâra kadar. / O kuşun ömrü bir güzel gecede, / Bir güzel beste söylemekle geçer. / O kuş en kuytu bahçelerde öter; / Hayâl içinde yaşar, / Hayâl içinde ölür." Beyatlı'nın başarısız şiirlerinden biridir bu, yine de bir arametin olarak aradaki farkı hissettirir. Beyatlı'nın kuşu, klasik bir haz sahnesinin önemli ama yine de süslemeci bir öğesidir: Yahya Kemal'i de içeren bir haz topluluğunun kafiyesi olarak şakıyordur. "Muamma" diye nitelendiği halde, bir özerkliği yoktur: İçinde yaşadığı ve öldüğü hayal, bu topluluğun daldığı "rü'yâlar" ve "hulyalardır". Oktay Rifat'taki kuş, daha çok Hâşim'in kuşlarını getirir akla, en çok da bitmemiş o son şiirdeki kuşu: "*Bir kuş düşünür bu bahçelerde / Altın tüyü sonbahâra uygun*". Hâşim'in kuşunda bir ideallik vardır ("düşünür") ama bu ideallik ona bir uzaklık, özerklik de verir.[16] Oktay Rifat'ın kuşu da bir karşıtlık (bir yerde / hiçbir yerde) yoluyla hem duyusal dünyaya ait tikel bir varlık olur, hem de bu tikelliğini tam yitirmeksizin duyu-üstü, tinsel bir nitelik edinir. Bu tinselleşme, kuştan sonra gelen ev sahnesini de (Sofada... pencerede) şimdi ve burada olanın dışına çıkarır. Kullanılan zaman kipi (geli*yordum*, oturu*yorduk*) bir akışa, süregiden bir fiile işaret ediyordur, ama şimdiye bağlanmayan, geçmişte kalmış, sanki *hep* geçmişte kalmış bir akıştır bu. Geçmişin *geçmiş olarak* sürmesinin Oktay Rifat'taki tek zamansal işleyiş olmadığını, bunun yanında, aynı ölçüde stratejik bir ikinci devinimin de bulunduğunu yazının son bölümünde öne süreceğim. Burada, birinci hareketin bir sonucunun evi *artık zarar görmeyeceği* bir yere, el değmemiş bir dünyaya yerleştirmek olduğunu yinelemekle yetineyim. Evin tarihinin doğallaştırılmasıdır bu, ya da daha doğru bir deyimle doğalaştırılması. Bu açıdan, tipik bir Oktay Rifat evinin toplumsal/sınıfsal yönü konusunda yukarda söylediklerim de çok önemli olmaktan çıkar: Hâlâ süren eski bir ihtişamın işaretleri olmaktan çok, hâlâ süren bir eskinin işaretleridir, her-zaman-çoktan geçmişte kalmış olmanın görünümleri (bu, daha farklı sınıfsal sahneleri betimleyen şiirlerde de görülür; *Şiirler*'deki "Emine", *Yeni Şiirler*'deki "O Semtler" ve "Niko'nun Kahvesi" parçalarıyla *Çobanıl Şiirler*, *Bir Cıgara İçimi* ve *Elifli* kitaplarının büyük bölümünde görülür).

16. İdealin hem müttefiki hem de karşıtı olarak beliren bu özerklik, "nesnelerin ağırlığı karşısında adlandırmaların esassızlığını" teslim eden simgecilikle girmişti edebiyata. Haşim'in *Göl Kuşları*'ndan "Siyah Kuşlar" parçasında belirgindir bu. "*Gurûb-u-hûn ile pervede-rûh olan kuşlar / Kızıl kamışlara, yâkut âba konmuşlar / Ufukta bir ser-i maktu'u andıran güneşi / Sükût-u-gamla yemişler ve şimdi doymuşlar.*" Gurup vaktinin kanıyla ruhlarını besleyen kuşlar, bir kesik başı andıran güneşi kederli bir sessizlik içinde yemişler ve "şimdi" doymuşlardır. Haşim ve kuşlarının Oktay Rifat için vazgeçilmez bir arametin olduğunu gösteren bir başka örnek: "*İki yana ayırdım bulutlarını, / Havalandı kuşlar sürüyle. Uçtular, / Kırmızı gözlerinde hoyrat ışıltı, / Yumuk pençelerinde saydam solucan, / Yalnızlığın gökle bitiştiği yere. / Bilirim onları, balıkçıl ya martı, / Çillerini yerler güneşin, emerler / Bütün mavisini balığın kanından, / Daldırıp yüreğine gagalarını .*" (Kuşlar Havalandı", Ş.)

Ev, başka sahnelerle birlikte bir dizi oluşturur Oktay Rifat'ta. Bahçeden boş arsaya, oradan da kıra giden doğa sahneleridir bunlar. Bu geçiş, başta aktardığım "Işıklar Yandı" şiirinde olduğu gibi, fazla çabuk gerçekleşir bazen: "*Işıklar yandı, dindi o sağanak. / İnce bir çisenti şimdi gündelik / Uğultusu kentin. Karardı yine / Üç adım ardı tek tük zeytinlerin. /.. / Nerdeyse gece, biçilmiş bir kavak / Gibi devrilir ovaya, seğirir / Yaprakları boşluğunda*". Sahne, yöneltici bir öykü ya da kurgu olmaksızın, birdenbire kentten zeytinliklere ve oradan da ovaya kayıyordur. Ama çoğu zaman, daha sağlam bir örgüyle bağlanır sahneler birbirine, *Yeni Şiirler* den "Mahallede Esen"de olduğu gibi:

Mahallede esen akşam rüzgârında
Bir kuş kafesi gibidir Zaman; usul
Usul sallanır arka bahçeye bakan
Penceresinde aşı boyalı evin,
Tütün kokan evin, ekmek kokan evin.
Ve kuş öter: *çipet çipet çitalinya*.
Güneş batar odalara kapanırız.
Döneriz ağaçlar, evimiz ve dünya.

Bu yazıda amacım Oktay Rifat'ta doğanın yerini, bir *şifre* olarak işlevini tartışmak değil.[17] Sadece evin doğa sahneleriyle birlikte oluşturduğu bir dizilişe, bir bileşime dikkat çekmek istiyorum bu noktada. Yukardaki parçada da bu diziliş görülür: Kafes, ev, bahçe, mahalle ve dünya –o büyük harfli Zaman'ın gözetimi altında– birbiri üstüne kapanan ve tek bir merkez çevresinde dönen eşmerkezli küreler oluşturur.[18] Bu dizide bahçe de en az ev kadar yüklü bir birimdir. Bahçe motifinin denklemsel önemi, ilk kez *Aşık Merdiveni*ndeki "Eşik" parçasında ortaya çıkar:

Çocukluğumun güzel günleri büyük bahçeli bir evde geçti. Ellerim, ayaklarımdan uzak alabildiğine, kendi aydınlığında büyür, havada unutulan güvercinlerin gölgesi yastığıma düşerdi. Çil horozum, Karabaşım. [...] Fırıldak gibi çevirirdim masanın üstündeki kibriti, mayıs güneşinin çalı çırpısı koltuğumda, giderdim dünyaların bahcemizle bitiştiği yere.

Oktay Rifat'ın sonraki şiirlerinin önemli öğeleri bu şiirde belirmektedir: Evcil nesne adları, sonradan yüksek üslubun sıkıdüzeni içinde daha da keskinleşecek olan ışıklı bir duyusal/bedensel algı, ve en önemlisi de hem evcilliğin

17. Bu yönde bir ilk denemeyi "Şiirin Sesi ve Eleştiri" başlıklı bir yazıda yapmaya çalışmıştım. Bkz. *Sombahar* 15, 1993.

18. Şüphesiz, bu parça hakkında söylenebilecek şeyler bundan ibaret değil. Oktay Rifat'ın şiirindeki bazı temel kavramsal birimlerin (doğa, zaman) ve retorik işleyişin çözümlenmesinde anahtar (ya da kilit) işlevi göreceğini düşünüyorum.

hem de ilk duyusal izlenimlerin sahnesi olarak bahçenin başka sahnelerle "bitişebilmesi": Bahçe, kendi de bir denklemin değişkenlerinden biri olmanın yanında, bu türden başka dizilerin de ara birimidir, bilgisayar dilindeki deyimiyle "arayüzü": Farklı varlık ve deneyim alanları, Oktay Rifat'ta bahçe figürü aracılığıyla birbirine değer, hatta geçişir, yine de birbirini ihlal etmez. Issız kırdan ve ormandan farklı olarak, insanla doğanın yoğun ve görece düzenli bir alışveriş içine girdiği yerdir bahçe; ama tarladan veya çiftlikten farklı olarak da, doğanın büyük bir maddi yarar beklenmeksizin bakım nesnesi olduğu yerdir. Bahçe, Kant'ın ayrımına bağlı kalırsak, *yüce* olanı vermez insana –bunu orman verir, ıssız koylar verir, uçurum verir– sadece *güzel* olanı verir. Yine de bir bitişme ve geçişme kesitidir: Bakımsızlık yüzünden boş arsaya benzemeye başlamış, dikenin ve tozun egemenliği altına girmiş eski bir bahçe, bazen, belli bir ışık altında, acınası durumuyla, artık eski görkemini de anımsatmayan bir yücenin uçucu imgesine dönüşüverir. Öte yandan, bahçenin bu türden bir estetik algının berisinde kaldığı çünkü faydacı bir kullanıma hasredilmiş olduğu, ama yine de yüceden pay aldığı sahneler de vardır: Çiçeğin ve "yemiş" ağacının yanında, domatesin de gurursuz olmayan bir konum kazandığı görülür. Oktay Rifat'ta ikisi de vardır. Şu şiir birincisine ilişkinse,

> Hep öyle boştur o arsalar. Eksik dişler
> Güler yüzünde mahallenin. Geçip giden
> Yılların ardına düşünce neden sonra,
> Anıların yurduna göçerler temelli.
> İner pancurları aşı boyalı evin,
> Kopar çinko boruları, balkonu çöker.
> Dağılır kedilerle oğlanlar. Ufalır
> Kancık bir köpeğin peşinde karabaşlar.
> Yalnız dikenler büyür alabildiğine.
> Isırganlar ve morumsu ballıbabalar
> Azarlar ilkyazla, çiçeğe durur erik.
> Düşürülmüş bir boncuk çocukluk zamanı,
> Parlar, mavi mavi, otların arasında.
>
> ("Boş Arsalar", *Y.Ş.*)

ikincinin en şiddetli örneği de Bir Cıgara İçimi'ndeki "Demin ve Şimdi" şiiridir:

> Daha demin buradaydı, ter kan içinde, mintanı sırılsıklam.
> Ot bürümüş bahçeyi belledi bütün gün, belle keseklere vurdu.
> Yabanıl kökler, otlar ayıkladı, yığdı öbek öbek.
> Hep o toprak, o güneş, o gök gün boyunca,
> sonra gitti. Bizse burada kaldık, söğütlerin altına oturduk.

Soğan, domates, biber doğradık sahana, yağ gezdirdik.
Şarabı şişeden içiyoruz. Gün battı batacak.
Kıpırtılı otlar gibi düşünce gidene bağlı.

Bir uçta ev varsa öbüründe orman vardır, bu yazının konusuyla çok ilgili olmasa da: Bazen görkemin, büyünün, fazlalığın, karşılıksız ve insandan bağımsız bir lüksün, ama bazen de onulmaz bir yara olarak mutlak yabanıllığın alanı: "*Dışarda yaralı bir çakal gibi / Uluyan orman*" ("İki Adam", *Ş.*). Ama bahçeyle şehir arasında, köyle orman arasında, bir başka bitkisel sahne daha görünür, biraz daha belirsiz, tanımsız, adsız bir sahne: Kır çiçeklerinin, gelinciklerin, böğürtlenlerin, papatyaların, adı verilmeyen "yabanıl otların" alanı:

Neleri düşünürüm böyle, kimleri
Düşünürüm ki kuş uçmaz kervan geçmez
Bellerde sararan otların kokusu
Dolar genzime ve düşer avucuma,
Ölü, omuzumda gezdirdiğim yıldız.
Bir ben severim, bir de arılar sever,
Değirmi çiçekler açan o bitkiyi.
Kimi diktir, kimi yatkın, kimi eğri,
Sallanırlar yol boyunda, akşamüstü.

.....

("Otların Kokusu", *Ş.*)

Oradan gelip geçen birinin her gün karşılaştığı, görmekten belki zevk aldığı ama emek vermediği, korumak zorunda olmadığı çiçeklerdir bunlar; bahçenin çiçekleri gibi, gül, hatmi veya lale gibi talepkâr değillerdir. Onlar gibi her zaman tehdit altında da değillerdir; orada değilse bile başka bir yerde, her yıl, biz farkına bile varamadan sessizce belireceklerdir. Ne eve aittirler, ne de – yabanıl oldukları halde– ormanın, vahşi doğanın temsili bir parçasıdırlar. Eve ait değildirler ama, evdeki yararsız nesnelerin doğadaki karşılığı gibidirler; evin o eski, eskimiş nesnelerine benzer bir işlev kazanırlar: Sadelikleriyle, köşeye çekilmişlikleriyle, bittikten sonra bile sürmenin kanıtı olurlar. [19]

Buraya kadar, Oktay Rifat'taki "evcilliğin" bazı görünümlerini betimlemeye ve kısmen de çözümlemeye çalıştım. Özetlemem gerekseydi, bahçeyle ve

19. Tanpınar, 1953: "Bugün İstanbul'da belki eskisinden çok lâle yetiştiriliyor. Fakat her türlü dikkatten, şahsi çalışmadan uzak olarak. Çünkü lâlenin zevkteki yeri kayboldu. O artık hiçbir şeyin sembolü değildir [...] Lâle şimdi zevk dediğimiz terkibin dışında, arkasından tanrısı çekilmiş herhangi bir şekil gibi sadece bir çiçek olarak mevcuttur. Doğrusunu isterseniz ben bile eski ve bırakılmış şeylerden gelen hülyayı o kadar sevmeme rağmen, çoktan beri rüzgârda bir ipek mendil gibi buruşan bir gelincik tarlasını artık lâle bahçelerine tercih ediyorum." *Yaşadığım Gibi* (İstanbul, 1996), s. 144.

doğayla değil, evin kendisiyle ilgili bir imgeye, bir "sandık odası" eğretilemesine başvururdum: Kültürel olarak eskimiş şeylerin kapatıldığı bir bekleme odası: Kullanımın günahlarından yavaşça arınırken el değmemiş bir vaktin emanetçiliğini de yapar gibidirler orada. – Ama böyle durgun, kendi üstüne kapanmış bir imgeye sığmayacak bazı bitişme ve geçişmelerin, diziliş ve denklenişlerin bulunduğunu da göstermeye çalıştım. Bunlar, daha önce değinip de açmadığım bazı tarihsel/kültürel gerilimlerin, bazı uzlaşma ve uyarlanmaların da izini taşır: Her-zaman-çoktan'ın, büyük harfli Zaman'ın düzleminden küçük harfli tarihin düzlemine düşüyoruz birden: 1940 öncesini, hatta 1908 öncesini içeren, ama örneğin 1840 öncesine uzanmayan bir tarih.

III.

Kuşlarla başlayalım. Hâşim'in yakın arkadaşı Yakup Kadri, 1926 yılında, "Hars ve Mefkure Edebiyatı" başlıklı bir yazıda, Hâşim'le birlikte kendinin de dahil olduğu Fecr-i Ati kuşağını, insanın sadece "âsabına" seslenen bir şiirin peşinde koşmakla suçluyordu. Son dönemin Türk şairinde eksik olan "dimağ" ve "kâlp" öğeleriydi. Tıpkı kuşlar gibi o da "âsabının" oyuncağıydı: Kuş nasıl baharla birlikte şakımaya başlayıp yaz aylarında suskunlaşırsa, İmparatorluktan artakalan Türk şairi de orta yaşa geldiğinde susuyor ya da yavanlaşıyordu.[20] (Karaosmanoğlu'nun değinmediği bir şey vardı burada: Hâşim'in ve onu izleyen Hakkı Tahsin gibi bazı şairlerin sevdikleri kuş, baharda değil sonbaharda işitiliyordu: "O kuş ötüyordu bir yerde, hiçbir yerde." Simgeci kuş, kendi doğal ve "asabi" koşullarından özerkleşmişti.) Yakup Kadri'nin "âsap" (sinir sistemi) terimiyle kasdettiği şey, sonradan duyarlık adını alacaktır. Tümüyle doğal ve bedensel bir yeti olmadığını, "dimağ" ve "kâlp" (duygu) ile her zaman bağlantılı olduğunu ve daha önemlisi, yetişme koşullarınca biçimlendirildiğini belirtmeye bile gerek yok. Ancak burada önemli olan, Yakup Kadri'nin analizinden çok niyetidir: *Yaban* yazarı, bir "milli edebiyat" öneriyordu, yeni kurulmuş ulusal devlete yakışan bir edebiyat. Bu açıdan, asıl vurgulamak istediği de dimağ'dan çok kâlp'ti: Düşünceyle değil, duygunun gücüyle yazılan ve düşünceyle değil, duyguyla kavranan bir edebiyat. Bir "hars ve mefkure edebiyatı" olacaktı bu; ulusal ülküyü, yine ulusun folklorundan ("halk edebiyatı") alınmış biçimler ve gereçlerle dile getiren bir edebiyat. Bu noktada, kendi söyledikle-

20. Bkz, *Atatürk Devri Fikir Hayatı* II, der. Mehmet Kaplan, v.d. (Ankara, 1981), s. 125-29. Şunu da unutmuyorum: 1972 yılında İsmet Özel, "Ben hormonlarımla yazıyorum," demişti bu satırların yazarına: "Kesilince şiir de bitebilir, bitecek."

riyle çelişkiye düşüp düşmediği, yeni rejimin "ma'şeri" coşkuyu yeni tadan yazarı için artık pek önemli değildir. Çelişki şuydu: Fecr-i Ati edebiyatını zihinsiz olduğu için eleştiren Karaosmanoğlu, kendisi de fazla zihinli olmayan bir edebiyat öneriyordu:

> [Halk edebiyatı,] Arabî ve Farisî kelimelerle mahmul olan şu mağşuş Osmanlıca gibi evvela kafaya, sonra kalbe hitap etmez, bir musiki gibi doğrudan doğruya gönüle söyler. Öbüründe zihin okunan sözü anlamak için kendi kendine evvela tercüme, sonra izah, daha sonra tefsir mecburiyetindedir ve şairin sesi bu üç türlü süzgeçten kurtulup da ruha ininceye kadar bütün kuvvetini, halisiyetini, kokusunu kaybederek adeta Almanların 'ersatz' dedikleri kimyevi bir madde haline gelmektedir.[21]

Başka bir deyişle, açıklama ve yorumlama gibi zihinsel işlevler, edebiyat için gereksizdir; "dimağ" olmadan da edebiyatı anlamak ve tadına varmak mümkündür; sözlüğe başvurma gereği, edebiyatı edebiyat olmaktan çıkarır. – Yakup Kadri'nin tavrı, Türk milliyetçiliğinin eski kültüre yönelttiği eleştirinin belki biraz marjinal bir versiyonu olarak görülebilir (örneğin Köprülü'de düşünceyi ve işçiliği dışlamayan bir tavır vardır). Ancak, daha genel bir yönelişin parçası olduğu açıktır. Burada, Tanzimat'ın biraz sonrasında beliren, 1908'den sonra Milli Edebiyat akımıyla güçlenip kurumsal dayanaklarına (Türk Ocağı) kavuşan ve 1923'ten itibaren de uzun bir süre yeni rejimin kültür politikası (Türk Kültürünü Tetkik Cemiyeti, TDK) olarak kalan milliyetçi folklorizmin iç çelişkileri ve kör noktaları üzerinde durmayacağım.[22] Ama birkaç noktaya

21. *A.g.y.*, s. 127. Yakup Kadri'nin 1925 civarında Nâzım Hikmet'in şiirine de böyle baktığını, arkadaşı Hâşim'in yazdıklarından öğreniyoruz. Hâşim, 1924'te, arkadaşıyla yaptığı özel bir söyleşiyi şöyle aktarıyor: "Geçenlerde, edebi hadisata dair, Yakup Kadri Bey'le konuşuyorduk... Dedikodulardan uzak, serin bir tepeden, 'fikr'in sessiz, ulvî ve münevver cereyanlarını takipten bir an bile geri kalmayan *Nurbaba* müellifi, Nâzım Hikmet hakkında neşrettiğim kısa makalede, bu gencin şiirini, bedîî bir nokta-i nazardan tahlil ve izah etmemiş olduğum [için bana çıkıştı]. Haklı idi. Asil edibin o gün bana Nâzım Hikmet münasebetiyle söylediklerini buraya naklederek, makalemin noksanını ikmal ediyorum. Yakup Kadri Bey diyordu ki: Cümle ve kelime edebiyatının hayatına artık nihayet bulmuş nazarıyla bakılmalı. Hâlâ şairde 'güzel söz' ve 'zengin kafiye' arayanlar, zamanın büyük inkılabı haricindedirler [...] Makineler üzerinde tepinen, fikirlerini dünyanın bir ucundan diğer ucuna elektrik süratiyle uçurmağa alışan insanlar, bundan böyle tahrirî [yazılı] lisanın asilane şehrâhı [büyük yolu] üzerinde, küçük, sayılı, vakur adımlarla yürümeğe nasıl tahammül edebilirler? [...] Hayat gibi kımıldayan yeni 'demokratik' fikirleri, eski saltanat lisanının naaşı içinde yaşatmağa beyhude gayret ediyoruz. Bu fikirler için, her türlü engellerden kurtulmuş, kolay yazılır, kolay okunur, kolay anlaşılır, samimi heyecanlara müsait bir lisan lazım [...] Heyet-i umumiyesiyle 'halk', saf, hilesiz, riyasız, samimi bir insanlıktır." A. Hâşim, *Bütün Eserleri* III (Istanbul, 1991), s. 226-29.

22. Bunu, daha çok Cahit Külebi'nin şiiri çevresinde, Ankara'da Edebiyatçılar Derneğinin "Cumhuriyetin Yetmiş Beşinci Yılında Türk Edebiyatı" Sempozyumuna sunduğum tebliğde yapmaya çalışmış, Külebi'nin şiirinin hem bu milliyetçi folklorizmin *içinden*

işaret edilebilir. Okurun sözlüğe bakma gereğini ortadan kaldırmak niyetiyle işe başlayan bu anlayışın bazı en ciddi ürünleri sözlükler olacaktı (Derleme ve Tarama Sözlükleri). Servet-i Fünun'un kozmopolitizmine karşı çıkıyor, ama kendi düşünsel temellerini ve bilgi teknolojisini de Avrupa Şarkiyatçılığından alıyordu[23]: Yakup Kadri, 1925'te, "Türk Halk Edebiyatı" adlı yazısına, "Maruf Macar Türkiyatçılarından Doktor Kunoş'un halk edebiyatımıza dair bir eserinin" yayınlandığını söyleyerek başlar ve bizim kendi dil ve edebiyatımızı başkaları kadar sevmediğimizden yakınır. Türk edebiyatının folklorist bir yöne gidişini sevinçle karşılayanlarsa Avrupalı Şarkiyatçılardır. İyi bir örnek, Osmanlı için siyasal bir yenilgi ve askeri bir zaferle sonuçlanan 1897 Yunan savaşından sonra Mehmet Emin Yurdakul'un "halk esiniyle" yazdığı "Cenge Giderken" şiirinin ("*Ben bir Türküm dinim cinsim uludur / Sinem özüm ateş ile doludur / İnsan olan vatanının kuludur / Türk evladı evde durmaz; giderim*") aldığı tepkilerdir. Batı'da ilk Osmanlı şiiri antolojisini hazırlayan ünlü şarkiyatçı E. J. W. Gibb, 1899'da Yurdakul'a yazdığı mektupta şöyle diyordu: "Fikr-i acizanemce Türk şi'rinin doğru mazmunu ile doğru ifadesini siz buldunuz. Sizi altı asır beklemiştir, efendim."[24] Bir başka nokta da milliyetçi folklorizmin, kendi önerisi doğrultusunda yazılan edebiyat karşısında hep bir huzursuzluk ya da tatminsizlik içinde kalmasıdır. Yakup Kadri, istediği türden şiire ("bir Dertli'nin nefesi, bir Karacaoğlan'ın türküsü") örnek olarak yeni edebiyattan sadece Gökalp'in *Kızılelma*'sını verebilmekte, Yurdakul'un, Rıza Tevfik'in veya Orhan

hem de ona *rağmen* "patladığını" öne sürmüştüm. Bkz. "Gelenekten ve Folklordan Yararlanma Tartışmaları", *Cumhuiyetin Yetmiş Beşinci Yılında Türk Edebiyatı* (Ankara, 1998).

23. Ama bu, daha Tanzimat'ın ilk evresinde, Şinasi'nin yazdığı atasözü derlemesiyle başlar. Şinasi, 1849'da Paris'e gönderildikten sonra, "müsteşrik [şarkiyatçı] De Sacy ailesi ve Ernest Renan ile ülfet peydah edip onların delaletiyle Lamartine'in meclisine" katılmış, "eski metinler üzerinde geniş bir tarama yapmayı icap ettiren bu eseri hazırlarken Bibliotheque Imperiale'de, hatta Şark dilleri mektebinde çalış[mış], müsteşrik muhiti ile temasları neticesinde, 25 Haziran 1851 celsesinde Societé Asiatique'e âzâ kabul edilmiştir... Mukaddimesinden, *Durub-ı emsal-i osmaniye*'sını [Osmanlı atasözleri] de orada tertip ettiği anlaşılıyor." *İslam Ansikpoledisi*, "Şinasi".

24. Akt. Agâh Sırrı Levend, *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri* (Ankara 1972), s. 270. Levend, Yurdakul'a mektup yazarak övgülerini ileten Avrupalı Şarkiyatçılar arasında Macar Vambery'nin de bulunduğunu ve Vladimir Minorskiy'in de *Türkçe Şiirler*'i Rusçaya çevirerek 1903'te *Mehmed Emin Bey'in Milli Şiirleri* adıyla yayınladığını belirtir. Yurdakul'un İstanbul'da aldığı tepkiler ise daha karışık. "Batılı" Recaizade'nin coşkulu övgüsüyle ("Bendeniz zannederdim ki o mübarek, o rakik hisleri, o tarz-ı beyan [ve] o usul-i nazım ihatadan kaasırdır [kuşatmaktan acizdir]. Zannımın hakikatten uzak kaldığını bu tabii şiirler bana anlattı") karşılaşan *Türkçe Şiirler*, "yerlici" Ahmet Rasim'in alaylı öfkesine yol açar: "Türk şi'ri denilen yankısız biçimsiz şeylerle kulûb-ı sâfiye-i ümette [ümmetin saf kalbinde] cevelan eden hiss-i muhterem-i şairiyeti lekelemek reva değildir." Levend, *a.g.y.*, s. 265-6.

Seyfi ile Faruk Nafiz gibi hececilerin şiirlerine hiç değinmemektedir. Halk şiirine dönmeyi önerenlerin, bu öneriye cevap olan işleri bir türlü yeterli sayamamaları da dikkat çekicidir. [25]

Benim burada asıl belirtmek istediğim, bütün bu çelişki ve zorlanmalara rağmen milliyetçi folklorizmin modern Türk şiirinin gelişimi üzerinde etkili olduğudur. Bunda, reddettiği edebiyatın (öncelikle Divan geleneği ve kısmen de Servet-i Fünun) bir *yenilginin simgesi* sayılmasının, Avrupa karşısında yenilmiş ve üstelik düşmanla uzlaşmaya da çalışmış bir hanedanın ve bir payitahtın amblemi olarak algılanmasının da önemli payı vardı: Osmanlı döneminde yazmaya başlamış edebiyatçıların büyük çoğunluğu, Refik Halit gibi birkaç isim dışında, yeni rejimi destekleyecekti. Öte yandan, edebiyatı basitleşmeye yöneltmek istese de, milliyetçi folklorizmin kendisi aslında bir "terkibin" ürünüydü: Reddettiği, *önce* sarayın kendisi ve *sonra* sarayın simgesi olarak Divan şiiriydi; başka bir deyişle, kendi de birtakım uzlaşma ve uyarlanmalara açıktı, en azından bu türden uyarlanışlar karşısında büyük bir direnme gücü yoktu: Tıpkı Mustafa Kemal'in 1923'te reddettiği İstanbul'a birkaç yıl sonra gelmesi gibi, yeni rejimin kültürel sözcüleri de "eski tarzı" (Yahya Kemal) ve "kozmopolitizmi" (Hâşim) sineye çekmenin, hatta takdis etmenin bir yolunu buluyorlardı. (Yine de, Sermet Muhtar Alus'unki türünden nostaljik İstanbul yazıları ancak 1938'den sonra çıkmaya başlayacaktır. Yahya Kemal de 1922 sonunda ara verdiği İstanbul yazılarına ancak 1942'de devam etme isteği duyar.) Öte yandan, Yahya Kemal ve Hâşim de Servet-i Fünun ve Fecr-i Ati'yi "veremli kız hassasiyeti" olarak zaten yadsımışlardı. Şüphesiz, bu türden uyarlanış ve "terkiplerin" daha tipik temsilcileri, Ataç ve Tanpınar ile Milli Eğitim Bakanlığı sırasında Dünya Edebiyatından Tercümeler dizisini başlatan Hasan Âli Yücel'dir (Yücel'in, İsmet Paşa'ya sunulmak üzere kaleme alınmış eski tarz bir Divan'ı da vardı); ama Ahmet Kutsi Tecer gibi bir ismi de unutmamak gerekir: Ataç ve Tanpınar gibi şiire Yahya Kemal'in kürsüsünde, *Dergâh* dergisinde (1921) başlamış, ama 30'ların başında şiiri bırakarak kendini halk edebiyatı çalışmalarına (derlemeler, saz şairlerinin tanıtılması, halk oyunlarının temsili) adamıştı. Ve

25. Köprülü de 1926'da çıkan "İnkilap ve Edebiyat" başlıklı yazısında, "Şu son beş on senelik edebiyatımız kadar berbat, sahte, milli ruha ve milli hayata yabancı bir edebiyat devresi nadir bulunur," der, "Bize Anadolu'nun saf ve temiz Türk halkının hayatını ve esrarını anlatacak ve şuurlu olmayan duygularımızı şuurlu hale sokacak milli 'şahesere' ne zaman nail olacağız?... Son şiirlerimizin büyük bir kısmı, Avrupa edebiyatlarının soluk ve adi bir taklidinden, oralarda artık kıymetini kaybetmiş cereyanların manasız istitalelerinden [uzantılarından] ibarettir." *Atatürk Devri Fikir Hayatı*, s. 131-3. Bu kalıpla sonradan da (örneğin Attila İlhan veya Asım Bezirci'nin İkinci Yeniye yöneltikleri eleştirilerde) sık sık karşılaşacağız: Artık oralarda da tutulmayan akımların kötü taklitleri. Hep "oraları" referans gösterme gereği duyulmaktadır.

bir Halk Şairleri Şöleni düzenlediği Sıvas'ta, Sıvas Lisesinde, Cahit Külebi'nin edebiyat öğretmeniydi. Külebi ise, bir yanda folklorist girişimle öte yanda artık kozmopolitizm değil Batılılık ya da "hümanizma ruhu" olarak anılan bir evrenselciliğin yanyana gelişinin en parıltılı ürünlerinden biri olacaktı.

Oktay Rifat, şiire bu koşullarda, folklorizmle kozmopolitizm arasında adı tam konulmamış bir "ateşkes" ortamında, Külebi'den kısa bir süre önce başlıyordu. O da Hasan Ali'nin Dünya Edebiyatı dizisine çeviri (Balzac) yapanlar arasındaydı.

IV.

Saz şairleri geleneği, Külebi'de, Batılılığa ve bu anlamda modernliğe, daha çok François Villon ve Apollinaire aracılığıyla bağlanmıştı: İlki, Avrupa'nın saz şairleri olan *troubadour* geleneğinin son büyük temsilcisi, ikincisiyse *troubadour* şiirinin havasını yeni Fransız edebiyatında ilk yakalayan şairdi. Oktay Rifat'ınsa ilk döneminde dikkatle baktığı Fransız şairinin Jules Supervielle olduğunu yazılarından biliyoruz. Önce Gerçeküstücülüğün en dış halkalarında yer alıp da bugün artık pek anılmayan bu şair için, yine vaktiyle önemli olmuş bir kaynakta şu gözlemler yer alıyor: "Benliğin zindanından kurtulmaya, ruhun kıskanç gözetiminden kaçmaya can atan anti-Narkisos'tur o; kendini dünyada, hayvanlarda, sularda, taşlarda yeniden bulmaya çalışır [...] Ne Hugo'nun mutlak'a fırlattığı mızraklar, ne Rimbaud'nun kutsal'a küfürleri – romantik isyanın hiçbir biçimi yoktur onda [...] Yumuşaktır, samimidir, alçakgönüllü ve alçak tonludur."[26] Oktay Rifat'ın da farklı dönemlerini birbirine bağlayan özellik, bir "yakınlık dilini" hep gözetmiş olmasıydı. Bunun sonraki bazı örneklerini yukarda aktardım. Ancak, *Karga ile Tilki*'ye (1954) kadar uzanan ilk döneminde, Garip'in bazen ironik bir nitelik de kazanan şiirsel halkçılık programının (ya da Sabahattin Eyüboğlu'nun deyimiyle "halk olarak sanatın") bir parçası olarak belirir bu mesafesizlik. (Başta Cevat Şakir ve Eyüboğlu, birbirlerine 'reis" diye seslenen bir grubun, folklorizme verdiği özel biçimdir bu. "Reis": Yakın geçmişte "usta" almıştı bunun yerini, şimdiyse "hocam" var.) Bu tavır, başlıca araçları olan tekerlemelerle, latifeler ve amiyane deyişlerle, Eşref'i hatırlatan ve Metin Eloğlu-Salah Birsel-Can Yücel üçlüsünü önceleyen bir tür "hezliyat" ile ortaya koyuyordu kendini.[27] Cemal Süreya, folklorist akıma daha be-

26. Marcel Raymond, *From Baudelaire to Surrealism* (Londra, 1961), s. 333.

27. Örneğin, *Karga ile Tilki*den "Ahmet" şiiri: "*Ağlama Ahmet ağlama / Davranma kuşağına ikide bir / Anam avradım olsun / Bu kara günlerin sonu gelir // Büyük balık küçük balığı yutar demişler / Bok yemişler / Onu sardalyeler düşünsün / Sen balık değilsin ki Ahmet / Mek parmak mek parmak daha / Sonu selamet* "

lirgin bir popülist çizgi kazandırmak isteyen S. Eyüboğlu'nun etkisine bağlamıştır bunu:

Oktay Rifat, bu yıllarda Sabahattin Eyuboğlu'nun önerdiği "halk olarak sanat" formülünün çevresindedir öbür arkadaşları gibi. Ancak, sanırım, bu formülü en sıkışık bulan şair de o olmuştur. Şiirsel birikimi, hayat deneyleri, entelektüel bir şiire göre yoğunlaşmıştır; köy enstitülerinden, köylerden gelen şairler için elverişli gelecek bu tür bir sanatın, arkadaşları arasında bir özdenlik bütünüyle beliren bir şair için pek rahat olduğu söylenemezdi. Nitekim, O. Veli öldükten sonra [...] O. Rifat'ın ikili bir tutum içinde olduğunu görüyoruz. "Halk olarak sanat" formülünden bir çıkma, bir sapma (bir çıkış değil) yaparak halk deyimlerinden, folklor öğelerinden yararlanıyor, bir yerde onlarla kuruyor şiirini (*Karga ile Tilki*, "Fadik Kız"), bazı çalışmalarında ise entelektüel bir yerden yakalıyor onu, bir Desnos duyarlığını bir Eluard yalınlığına bitiştiren bir tavırla. [...] O. Rifat, Jacques Prevert'in girişimini yansıtan yeni bir yolu deniyordu bu şiirleriyle. Ancak, halk deyimlerini, folklor öğelerini, *olduğu gibi, büyük bloklar halinde* yerleştiriyordu şiirine. Bunda o kadar ileri gidiyordu ki, çalışması, kelimeler arasında olmaktan çıkıp bloklar arası bir nitelik taşımaya başlıyordu.[28]

İki şey: Cemal Süreya'nın saptadığı "blok deyişlerden" güç alma eğilimi, *Karga ile Tilki*'den önceki kitaplarda da belirgindi (*Yaşayıp Ölmek Aşk ve Avarelik*'teki "Zafer", "Gelin", "Telli Telefon" ve "Türkân'a Ağıt" şiirleri, örneğin) ve bir paradoks gibi görünse de, bu deyiş bloklarının "biribirine çakılı iskelesinden" çözülüp gitme eğilimi de yine aynı dönemde kendini göstermişti; birbirinin karşıtı gibi görünen iki eğilim, aynı anda şiiri belirliyordu. Çözülme, dedim: Ayrışma da denebilirdi. Dilsel bir ifade bulsa da sadece dille sınırlı kalmayan bir dönüşümdür bu. Kendini öncelikle duyulara, duyusal izlenimlere teslim eden bir şiir, T.S. Eliot'ın "duyarlığın ayrışıp çözülmesi" dediği sürecin etkisi altına girmiştir.[29] Bu, yalnız duyarlığın değil bir bütün olarak zihnin de

28. C. Süreya, *a.g.y.*, s. 91-2. Cemal Süreya, Oktay Rifat'taki nominalist bunalımı da deyimlerle iş görme eğiliminin zayıflamasına bağlar: "Büyük parçalar üstünde çalışma yöntemi bu kez tam tersi bir yönteme bırakmıştır yerini. Tek tek kelimelerle, onların sonsuz, çok kez aldatıcı da olabilen olanaklarıyla başbaşa kalan, daha doğrusu kendini deyimlerin birbirine çakılı iskelesinden onların belirsiz denizine fırlatan şair, Hegel'in bir saptamasını doğrulamıştır: Nesnelerin ağırlığı karşısında..."

29. Eliot, on yedinci yüzyılın "metafizik şairleri" ile daha sonra gelenler arasındaki (kendince) ayrıma dayanarak yapar bu saptamayı: "Tennyson ve Browning şairdirler ve düşünürler; ama düşüncelerini bir gülün kokusu kadar dolaysızca hissetmezler. Donne içinse bir düşünce bir deneyimdi; duyarlığında bir değişiklik yaratıyordu. Bir şairin zihni, yaptığı iş için kusursuzca donanmışsa, bağdaşmaz deneyimleri sürekli olarak kaynaştırıyor, sıradan insanın kafasında birbiriyle ilişkisi olmayan deneyimleri yeni bütünler haline getiriyor demektir. [...] On yedinci yüzyılın şairleri, her türlü deneyimi yutup özümleyecek bir duyarlığa sahipti. [Ama aynı yüzyılda] bir duyarlık çözülmesi de oldu, o yüzyılın en kudretli iki şairinin, Milton ve Dryden'in etkisiyle daha da ağırlaşan ve bugün de yakamızı bırakmayan bir çözülme. Bu iki şair de bazı şiirsel işlevleri o kadar ihtişamlı bir biçim-

iç kırılmalara uğraması, anlara ayrışması ve biyografik süreklilik duygusunun zayıflaması demektir (uç noktasına Melih Cevdet'te varacak olan bir süreç). Şu dizeler, *Güzelleme* (1945) kitabından: "*Ben miyim ben miyim terli terli / Su içip hastalanan / Hani ateşim vardı / Hani başımda ağlayan /.../ Ben başka insanım başkasıyım / O çocuk başka biri / Zaten bir an yaşadı / Bu satırların sahibi*". (Erdoğan Alkan gibi biri, son kıtanın Rimbaud'nun "ben başkasıyım" sözünden çalınmış olduğunu söylecek ve farkında olmadan bir doğruya da işaret etmiş olacaktır.) Sadece bireysel zihnin iç ayrışması da değildir bu; buna koşut olarak toplumsal kalıplardan da ayrılmaktadır. Bunun bir önsezisi, *Yaşayıp Ölmek*'teki "Başka Bir Şehre Doğru" parçasında bulunabilir: "*Karanlık sokağın başında / İçi pırıl pırıl yanan kahve / Ben aydınlığı severim ve işsizliği / Düşünceyi yağmurlu gecede // Arşınlamak da işime gelir / Yağmur altında caddeleri / Durup durup bakarım hoşuma gider / Satıcıların ve çırakların hali*". Aylaklığı hicveden o "işime gelir" sözüne rağmen, aylaklık ve (halktan) ayrılık da indirgenmez bir gerçek olarak kaydedilmiştir. *Yaşayıp Ölmek*'in ikinci basımına (1962) eklenmiş "Gemi" şiiri, daha eski bir sözdizimi ve söz dağarına ait görünse de, hem bu çözülme eğilimini hem de bir yüksek üslup arayışını hissettirir (Rimbaud'nun "Sarhoş Gemi"sinin ve daha arka planda da "Correspondences" şairinin izleri de belirgindir):

Sahil çoktan üzüntülü ufuk yeni
Yekpare bir mavilik peşinde gemi
Kolay kıyıda hor görüp bulduğunu
Tutuldu bulutların düştüğü aşka
Dümen kırdı bir âleme sudan başka
Aklın ele geçmez ahengine doğru

.....

Varlık bir anda büyüktü zaman geniş
Tesadüfün boşluktan çektiği yemiş
Her tanesi inciden bu sihirli nar
Bir tanrı gıdası sunarken dişlere
Kanatları neşeden kırık kuşlara
Amansız tuzağını kurmada kenar

.....

de icra ediyordu ki, etkinin büyüklüğü başka işlevlerin eksikliğinin fark edilmesini önlüyordu." *Criticism: The Major Texts*, der. Walter Jackson Bate (New York, 1952), s. 532. Eliot, inançlı bir faşist olarak, aynı dönemde, Joyce'un romanını ve Yeats'in şiirini, dağınık algıyı örgütlemek için mitolojiden yararlanma çabaları olarak değerlendiriyordu. En az kendisininki kadar mürteci bir noktadan yola çıkıp da birikmiş aklın bazı en radikal ifadelerine (bilinçdışı, sınıf, tarihsel maddecilik) sırf algı ve "duyarlığın" içsel işleyişle (bunu durdurmaya kalkışmadığı için) ulaşan Valery hakkında söylediği şeyse şudur: "İlginç bir zihin cimnastiği".

Ey gemi direkleri rüzgârdan gemi
Yolculuk çatınca gitmemek elde mi
Var mıdır bu hasreti durduran halat
Artık ne canlı narası ne iskele
Ne de bağlı kalmak uyuşuk sahile
Çıkar sonsuzluk zevkini rahat rahat

"Alem", "yekpare" ve "ahenk" gibi sonradan görülmeyecek olan sözcükler ve 60'lara göre biraz eskimiş sözdizimi (kendileri eskitmişlerdi), şiirin ilk taslağının, büyük olasılıkla, Garip döneminden de önce yazılmış ve 60'ların başında belki bir kez daha elden geçirilmiş olduğunu gösteriyor: Lirik dürtü, duyu dünyasının özerkleşmesi ("tesadüfün boşluktan çektiği yemiş" ya da "kanatları neşeden kırık kuşlar") ve ona hep eşlik eden çözülme, Garip yıllarını öncelemektedir. Öyleyse, Garip şiirin, halk deyişleri ve tekerlemeleriyle, samimiliği ve kolay hicviyle, bir *savunma* davranışı olduğu da öne sürülebilir: Lirik özne, kendini bu duyuş ve çözülüşün sonuçlarına (cezalarına) karşı koruyor; yakınlık dili, başka işlevlerinin yanı sıra, bir *gizlenmeye* de hizmet ediyordur.

Lirik dürtünün bu korunma ve gizlenme araçlarıyla dengelenmek istenmesinin bir yönü şiirsel sürecin kendisiyle ilgilidir: Eliot'ın söylediği gibi, deneyimi örgütleyen ama yapay da olmayan ("yaşanmış") bir düşünsel çatının bulunmadığı ya da cılızlaştığı koşullarda, algının dağılması ve şiirin de duyuşların merkezkaç gücüyle parçalanması mümkündür; şiirin simgeci bir tavra bile yönelmeden saf duyuşla sürdürülmesinin, bildiğim kadarıyla, Pasternak ve Mandelstam ile İkinci Yeni'den başka kuvvetli örneği olmamıştır. Lirik özne, bu tehlikeye karşı, bazı tutunma noktaları arar: Halk deyişleri, bazı eski tatlar ve edalar, bazı dış kalıplar (Cemal Süreya'nın imge tanımı bu arayışı hissettirir.[30] Ama Türkiye'de özellikle geçerli olmuş bir başka nedeni daha vardır bu

30. "İmgenin Kökleri" yazısında şöyle diyor: "Şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okurda bir ruh hali yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir nitelikte olması şarttır [...] Eliot buna nesnel karşılık diyor. Şair, tek insandaki dünyayı okura ulaştırmak için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorundadır. Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resimaltlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı, sonra da onlardan *koparak ya da onların yanında bir ayrımcığı yüklenerek* son konumunu almalıdır [...] Görüntü ya da coşku, eşyanın ya da konumların karşısında değişik ve yabancı niteliğini elde etmeden önce onlarla akrabalık bağını kuracak ki, sözü edilen yabancılık ve değişiklik okurla bir alışveriş fonu yaratabilsin." Cemal Süreya, *Papirüs'ten Başyazılar* (İstanbul, tarihsiz), s. 100 (*a.b.ç.*). Sadece "koparak" deyip orada bırakmaya bile cesaret edememiş gibidir şair, "ya da *onların yanında* bir ayrımcığı yüklenerek" diyerek o noktadan geri çekilmiştir. Şüphesiz, Süreya'nın muhafazakâr modernizminin belirleyicileri, Eliot'ınkinden çok farklıdır.

gizlenme ihtiyacının: *Estetik alanın özerkleşememiş oluşu.* Bu, lirik öznenin, eğer kalın derili değilse –ki her zaman olmasa bile çoğu zaman değildir– kamunun ağırlığını hep üzerinde hissetmesi, kendi duyuşlarından utanması, hatta suçluluk duyması demektir. (Utanç, İkinci Yeni'de, Cemal Süreya ve Ülkü Tamer' de, hep duyuşa eşlik eden bir izlek oldu. Necatigil'de, Cansever'de, Ahmet Oktay'da ve en çok da Turgut Uyar'ın sonraki şiirinde, daha kırgın, daha karartıcı bir suçluluk biçimini alır. Ece Ayhan ise bu basıncı önce ters çevirerek "kara kamuyu" hedef alan bir öfkeye dönüştürmüş, sonra ikinci bir dönüşle şiirin kendisine, "sanat şahsi ve muhteremdircilere" yöneltmiştir. Böyle bir duygunun belirginleşmediği tek İkinci Yeni şairi, duyusal kamaşmayı hiç bulandırmadan kabullenen İlhan Berk'tir elbet.) Bunun, söz konusu şairlerde, sadece dışsal bir baskı olduğunu da düşünmemeli: Evet, kamunun sanat alanında folklorist milliyetçilik biçimini alan baskısı hep vardı, üstelik 60'tan sonra sol hareket tarafından daha popülist bir damgayla devralınmıştı, ama şairin kendisi de içselleştirmişti bu basıncı, kişisel bir sorumluluk, bir *vicdan* sorunu olarak üstlenmişti. (Ece Ayhan'ın İkinci Yeni'yi 'parasız yatılı' konumuyla açıklama çabası o kadar önemli değil. Oktay Rifat, Cansever ve Ülkü Tamer dışında, adı geçen şairlerin hepsinin imtiyazsız katmanlardan geldikleri doğrudur; ama sınıfsal köken, vicdanın ve suçluluğun değil, hasetin ve hırsın kaynağı da olabilir, başkalarının durumuna karşı kalın derili ve nobran bir tavrın gelişmesine yol açabilir. Burada suçluluk vardı, değilse utanç. Kuralı doğrulayan istisna: İlhan Berk, köken olarak, belki içlerinden en imtiyazsızıdır.) Kendini de başkalarını da bu vicdanın terimleriyle yargılıyordu. En iyi örnek, kendi de 60'lar ve 70'lerde bireycilik, sorumsuzluk ve "sağcılık"la suçlanmış olan Turgut Uyar'ın Faruk Nafiz ("Han Duvarları") hakkındaki yargısıdır:

> "Han Duvarları"nın bütün gücü, öyle sanıyorum, şairinin Anadolu içinde, Anadolu karşısında güçsüzlüğünü sezmesinde. O eziklik, o alttan alma, o sorgusuz ve şüphesiz kabulleniş, başka türlü açıklanamaz. Bir sıra savaşların, kırımların ardından, bir tarih coşkunluğunun ardından, birdenbire akılalmaz bir doğa ile karşı karşıya kalmanın şiiridir o. Bir çaresizliğin, bir utançla karşı karşıya gelmenin şiiridir. Kabullenişi ve pek inandırıcı olmayan sevecenliği, bu utancın ufak bir ödünüdür. Andolu'ya neler borçlu olduğunu bilir Faruk Nafiz. Halkın, bunu bir şiirle bile olsa yüzüne vurmasından ürker [...] Görür, saptar, yüzeyden içlenir, söyler ve görevini yaptığına inanır. Nâzım'ın büyük ayrımı budur öbürlerinden: o katılır.[31]

31. Turgut Uyar, *Bir Şiirden* (İstanbul, 1983), s. 38. Şunu kaydetmeden geçemeyiz: Nâzım Hikmet'ten "Nâzım" diye söz etmek (böyle bir söz ediş biçiminin *olduğunu* ilk belirten Fatih Özgüven'di, nerede tam anımsamıyorum), o dönemde, kamusallıktan pay almanın ve vicdani açıdan kendini "doğru yerde" hissetmenin bir koşuluydu. Şimdiki kirli karşılığı, Kosovalılara üzülmek ve NATO bombardımanlarına karşı olmaktır, belki de. Estetik alanın özerkleşememesini Yunan kültürü (esas olarak Seferis) çerçevesinde ele alan

Turgut Uyar'ın bu katılmanın *nasıl* olduğunu (mitingde? örgütsel? yönetim kurulu düzeyi? duygusal? dilsel?) belirtmeyi aklından geçirmemiş olması bile, kamusal/vicdani basıncın soluksuz bırakan acilliğinin göstergesidir.

Oktay Rifat ve Orhan Veli'nin milliyetçi değil ama popülist folklorizmi de hem bu basıncın izini taşıyor, şairin "ma'şeri" vicdana katılmasını sağlıyor, hem de yumuşak ironisiyle basıncı hafifleten, acilliğini azaltan bir "tampon" işlevi görüyordu: Yukarda değindiğim "bitişme" ve denklemlerden biriydi. Ama katılma durumunda kalmak için önce ayrılmış olmak gerektiğini kaydeden – üstelik yazıda değil şiirde kaydeden– yine Oktay Rifat'ın kendisiydi. Bunu, yazının başında, "Değilim" şiirindeki "yüzük" imgesinde de saptamıştık. Ancak ilk belirişi *Perçemli Sokak*'ta olur; bu kitap, şairin farklı bir yola girişinin temsilcisi ve ürünü olarak sunulmuş ve öyle de algılanmıştır; kitabın önsözünde, konuşma diliyle şiir dili arasındaki farkı şöyle anlatır Oktay Rifat:

> Konuşurken anlamdan da öte bir şey, bir sonuç bizi ilgilendirir. *Ahmet düştü* dendiği zaman, bu sözü anlar anlamaz, onunla bir görüntü, bir anlam olarak değil, bir sonuç olarak ilgileniriz. Artık Ahmet'in sağlık durumunu düşünürüz. Bu yüzden konuşmanın, yani dille işaretleşmenin tadını çoktan yitirmişizdir [...] Ama biz gerçeğe olan ilgimizi de yitirmişizdir. Çünkü gerçeğe alışmışızdır. Gerçeğin günlük düzenini değiştirmek, yahut başka bir açıdan bakabilmek elimizde olsaydı, daha çok ilgi duyardık ona. İşte gerçeğin düzeninde yapamayacağımız bu değişikliği, kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak bize bu açıyı sağlayacak, birbirine yabancı sanılan kelimelerin karşılıklı ışığında gerçek unuttuğumuz yüzüyle çıkacaktır karşımıza.

Pek kulak verilmeyen bu pasaj, genellikle Oktay Rifat'ın yeni dönem şiirlerinin "rasyonalizasyonu" olarak alınmıştır. Oysa önemli bir düşünce içerir: Şiir, radikal değişimin emanetçisidir: Gerçeğin düzeninin değiştirilemeyeceği koşullarda, gerçeğin *algısını* değiştirerek gerçek dönüşümün yerini tutar, yerini hazır tutar. Bunun da bir "bitiştirme", bir denklem kurma, bir uyarlanma yapma çabası olduğunu, ama bu kez ortaya daha radikal bir denklemin çıktığını görmeliyiz: Farkı *dilsel* olarak kapatmaya o kadar hevesli olmayan, ayrışma ve özerkleşme eğilimini gizlemeye çalışmayan bir denklemdir bu artık. "Kolay kıyının" verdiği şeylerle yetinilmeyeceğini söyleyen "Gemi" gibi bir şiirin bu dönemde yeniden gündeme alınmış olması da anlamlıdır. Ama burada bütün bir "Ahmet" tematiği de işliyordur. Bu Ahmet'le, *Karga ile Tilki*'deki "Ahmet" şiirinde karşılaşmıştık (bkz., 27. dipnot): Dilbilim terimiyle söylersek, "halk"ın göstergesiydi. Şiir, epeyce amiyane ve hafifçe ironik bir dille, değişme yönünde yüreklendirmeye çalışıyordu onu. *Perçemli*'nin önsözünde ise Ahmet artık bir gösterge değil, sadece bir gösterendir: Kendi düşünsel içeriğiyle ("halk") bağı

keskin bir çözümleme için bkz. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* (İstanbul, 1998).

iyice çaprazlaşmış bir sözcük: Sözcüklerin işleyişini örneklemek için kullanılan rastlansal bir sözcük. Ama çok da rastlansal değil: Pasaj, simgesel bir aktarımın da duyurusudur: Daha önce halkın göstergesi olarak Ahmet'e yüklenen simgesel etkinlik, şimdi bir sözcük olarak "Ahmet"e, başka sözcüklerin de temsilcisi olarak "Ahmet"e devredilmekte, emanet edilmektedir. Ama böyle bir aktarımın gerçekleştiğini gösteren bir örnek daha var aynı kitapta, nedense az dikkat çekmiş bir şiir: Kitabın hemen başında, önsözden de önce yer alan "Ahmet'e" şiiri ("Ahmet" değil, "Ahmet'e"): "*Senin de bulutların olur / Kuzular gibi dizinin dibinde / Senin de şehirlerin olur / Kitap kitap göğün altında / Ekinin ekmekten başka düşündüğün / Davarın gütmekten başka sevdiğin / Ellerin karanfil sapına yatkın / Güvercin kanadı gibi dişlerin ağzında / Suyun bardakta / Çocukların okulda / Kitabın kalemin dergin / Postacı ayağına kadar gelir*". Şiirin kitaptaki yeri anlamlıdır: Önsözden önce gelir, kitabın "*Bulutların çıkınında / Mis kokulu güvercinleri gökyüzünün*" dizeleriyle başlayan geri kalan bölümünden bu önsözle ayrılmıştır. Ama asıl aktarım da bu şiirde gerçekleşir: Şiirin bir yüzü, *Karga ile Tilki*'nin Ahmet'ine bakar, çaresizce; öbür yüzü ise kitabın kendisine, bir sözcük olarak "Ahmet"e, önsöze ve "*işte kara dutları güneşin*" ya da "*kanar mavi hırkası güneşin*" gibi dizelere dönüktür. Ahmetlerle özerk duyuş arasında kurulan bir uzun denklem asıl bu şiir aracılığıyla gerçekleşir.

Denklemlerin sabitleri olabilir ama mutlakları yoktur. Bu türden bitiş(tir)me ve uyarla(n)ma girişimleri hep bir göreliliğin, demek bir zaafın ifadesidir. "Ahmet'e" şiiri, bu zaafla yüzleşmekten kaçınmamıştır: Duyuşun, duyarlığın nihai temelsizliği, güvencesizliği. Duyuş ve duyulan, birbirinden kopuyordur. "*Senin de bulutların olur /.../ Ekinin ekmekten başka düşündüğün / Davarın gütmekten başka sevdiğin*". Ekinin onu ekmenin ötesinde başka tür bir düşünüşe konu olması; davarla onu gütmenin dışında bir şefkat bağının kurulması – bu, buğdayın ve hayvanın sadece faydaya, pratik kullanıma ilişkin nesneler olmaktan çıkarak duyusal/duygusal bir tavrın nesneleri olmaları, ilk dizedeki o "buluta" benzemeleri demektir. Ama böyle bir dönüşümün olasılık ufkundan fiiliyat ufkuna geçmesi de yoksulluğun nihai olarak aşılmasına, ihtiyacın maddi boyutunun iyice gerileyip simgesel ya da estetik yönünün öne çıkmasına, kısaca Marx'ın düşüncesinde bile hep ütopik bir uzaklıkta kalmış olan radikal bir toplumsal özgürleşime ("zorunluluğun evreninden özgürlüğün evrenine geçiş") bağlıdır. Şiirin son dizeleri bu eşiği kaydeder. O noktaya kadar, duyuşla duyulan, hem toplumun çalışan çoğunluğu için hem de aylak azınlığı için birbirinden kopuk kalacaktır.

Şunu görmemek olmaz: Şairin estetik özerkleşme deneyimini bile bir kamusalcı anlatının –üstelik bu anlatıların en radikalinin– içine yerleştirmesi, yukarda değindiğim o estetik özerkleşme eksikliğinin ve kamusal basıncın bir belirtisidir. Yine de bir tür bitiştirme yapılabilmiş, "halk olarak sanat" formülün-

den daha çoğunu içeren uzunca bir denklem kurulmuştur: Arada "ev" ve "bahçe" olmak üzere, bir ucunda indirgenmez maddi ihtiyacın ("tarla"), ötekindeyse özerkleşmiş doğa figürünün ("kır") yer aldığı bir denklem.[32] – Canhıraş farklılıklar arasında yine de bir bağlantı kurmasıyla, indirgenmez deneyimleri yine de birbiriyle akraba kılma çabasıyla tutucu bir denklem midir bu? Bence evet. Kamusalcı yanıyla Eliot'ınki ya da estetisist yanıyla Rilke'ninki gibi bir tutuculuk mudur bu? Hayır. Şiirin kendisinde bu tutucu uzlaşmayı çelen, aşan, yırtan bir çıkış (bir çeşit "ok") var mıdır? Son bir kez daha yeni şiirlere dönelim şimdi.

V.

Bu kadar geniş bir denklemin, böyle kapsayıcı bir tutma çabasının seslendirilmesinde, Oktay Rifat'ın eski şiirinin "afacan" ve "çevik" tonu yetersiz, yavan kalırdı. Yüksek üsluba geçiş, bu geniş "müzakerenin" de zorunlu kıldığı bir dönüşümdü. Ama Oktay Rifat'ın bu geçiş içinde gücünü daha da hissettiği akım (simgecilik) onu bu girişiminde yine de kısıtlayacak ton ve üslup seçenekleriyle çıkıyordu önüne. Baudelaire'de doğa (gerek "bahçe", gerekse "kır" veya "tarla", hele "tarla"!) dışta bırakılmıştı; yapaylığı kasıtlı olarak vurgulanan "güzelliklerden" bir an için uzaklaştığında, kentin, sokakların ve küfrün sesi gelmeye başlıyordu o şiirden; ve en uçta da her zaman ölüm arzusunun. Rimbaud, "Sarhoş Gemi"nin bir yerinde "gönlüm Avrupa'nın küçük bir suyunda" dese de, herhangi bir denklem ya da uyarlanmayı daha en baştan dışlamış ve sonuçta zorunlu bir susuşa varmıştı (Melih Cevdet'te tam da bu susuş şiirin nabzına dönüşecektir: "tekleyen gece"). Geriye, Cemal Süreya'nın bir şiirinde "zararsız" nitelemesiyle andığı Mallarme'nin ("bir şeyler okudun ayı Hugo'dan zararsız Mallarme'ye ve kaçık Artaud'ya kadar") görünüşte daha yumuşak ve kesinlikle daha saf, daha lekesiz dili kalıyordu. Enis Batur'un bir yerde belirttiği gibi, Oktay Rifat da bir an Mallarme'de "karar kılar gibi oldu" (her şiirinde bir Mallarme ânı vardır demeyi yeğlerdim ben). Ama "Bir Zar Atımı..." şairi, aslında ötekilerden de tekinsiz bir yitiş noktasına işaret ediyordu: Sözcüklerden oluşan bir "kabile" yaratmak. Oktay Rifat'ın denklemininse, sözcüklerin kabilesinden çok, kabilenin sözcüklerine, kabilenin şarkısına ihtiyacı vardı. Ama yine de çatallanmış bir şarkı olmak zorundaydı bu. Bir yandan, *çoktan işitilmez olmuş* bir sesin uzaktan duyulmasına benzemeliydi: Kendine yalan söyleyemediği bir ânı

32. Bu çabayı, üstelik tam da bu şiire ilişkin olarak, ilk fark eden yine Cemal Süreya'ydı: "...şiirinin daha önceki aşamalarıyla ortak bir nokta bulma isteği, pratik gerçeği elden kaçırmama kaygısı. Kitapta, önsözün de önünde yer alan şiirin, toplumcu kitaplarındaki havayı taşıması bu isteğin büyüklüğünü gösteriyor." *Şapkam Dolu Çiçekle*, s. 95.

mutlaka içermesi, çok belirsiz bir dilsel jestle de olsa o duyuş/duyulan kopuşunu kaydetmesi gerekiyordu. Öte yandan, kendine yalan söylemek, denklemi ve söyleşiyi sürdürmek zorundaydı: "*Onlar sahiden onlarmış gibi, benmişim / Gibi sahiden, varmışım gibi sahiden*" dizelerindeki "gibinin" yokmuş gibi davrandığı bir deyiş tarzı da bulmalıydı. Bu tarz, sadece farklı şiir sahneleri arasında değil, farklı *şairlik konumları* arasında da gidiş geliş imkânı sağlayacaktı ona. Bu aranışın bir noktasında, modernizmin içinde hep huzursuz bir konumda kalmış başka bazı şairlerin –örneğin Yeats ile Ritsos'un[33]– denedikleri bir yol Oktay Rifat'a da anlamlı görünmüş olmalı: Yüksek üslubun simgecilikten de eski, daha "arkaik" bir tarzı: Köyün ya da kabilenin, ama çoktan çekilip gitmiş ve henüz geri gelmemiş bir kabilenin ozanı olmak. Topluluk duygusunu, mahrem bir ev sahnesinin doğallığıyla anlatmak; ama bu aşıboyalı evi de "kendini öyle sönükçe hep baştan yaşadığı" bir durumda (mitos'un, her-zaman-çoktan'ın düzleminde) tutuklamak.

Bu "köy şairi" konumunun birkaç görünümü vardır Oktay Rifat'ta. Birinin adı "Homeros". Bu figürle ilk kez *Elleri Var*'ın başında, o uzun "Agamemnon" şiirinin öndeyişi olan "Homeros İçin" parçasında karşılaşırız. Burada doğanın dili olarak davranıyor, "en azgın denizi konuşuyor"dur. Sonra, bir noktada, doğanın dilinden kendisine, başlatıcı gücü olan Güneş'e dönüşür: "*Bağladı geceler yeniden yolumuzu / Hasret koma, aydınlığa çıkar bizi! / Şarap rengi denizleri anlat bize, / Boşansın gürül gürül kentin üstüne, / Gözlere söylediğin ışık destanı, / Güneş Baba, gökyüzünün Homeros'u!*" ("Geceler", *Ş*). Ve bir ara denklem daha: "*İniyor kınalı koyunlar sürüsü, / İniyor gün ışığı dağdan ovaya. // Ve dağların doruğunda Güneş-Çoban!*" ("Gün Doğuyor", *Ş*.): Kabilenin şairi, güneş ara halkasıyla, Çoban'a bağlanmıştır şimdi: Çoban nasıl sürüsünü yüksek yayladan ovaya, köye indiriyorsa, Güneş de kendi ışınlarını öyle güdüyor, dağın ardından öyle indiriyordur insanların düzlüğüne.[34] Bu denklemin bir ucunda *Çobanıl Şiirler*'in durduğunu biliyoruz (buradaki ironik tersyüz oluşu saptamak

33. Oktay Rifat'ın Ritsos'u Cevat Çapan'ın güzel çevirilerinden okuyup sevdiğini ve bunu Çapan'a da söylediğini biliyoruz. Ama bir Ritsos etkisi varsa eğer, daha çok dışsal bir biçim öğesi olarak, *Bir Cıgara İçimi* ile *Elifli*'nin nesirle manzum arasında askıya alınmış gibi duran parçalarında hissedilir sadece. Ben, kendi payıma, Ritsos'un böyle bir yükseltiye aslında zaten hiç yanaşmak istemediğini, çünkü şiirinin önüne çok daha kolay ve kısa erimli sorunlar koyduğunu düşünüyorum. Ritsos, *okurunu* yitirmemek istemiştir; Oktay Rifat'sa, *şiirinin kendi içinde* sürüp giden söyleşiyi.

34. *Çobanıl Şiirler*'in ilk basımının (1976) kapağındaki tasvirde, tam da Oktay Rifat'ın seveceği bir çocuksulukla, güneşi andıran bir çoban (ya da tersi) ve ışınları andıran koyunlar (ya da tersi) vardı. Dağ da vardı. Hangi yayınevinden çıkmıştı? O tarihte iyi kitaplar da basabileceğini göstermek isteyen ve şimdi varolmayan bir yayıneviydi (Edip Cansever'in *Sevda ile Sevgi*'si ve *Ben Ruhi Bey Nasılım*'ı da oradan çıkmıştı galiba.) Geri gelmeyen kitaplardan biri. Geri gitmeyenlerin karşısına yazalım.

gerek: *Çobanıl*'daki asıl şiirler –ilk bölüm– Homeros'un kanatlı diliyle değil, olabilecek en yalın deyişle yazılmıştır; sözcükler kendi kum izlerine dönüşmüş gibidir).

Ama çobanın bir de güden, yöneten yanı var ki, kabilenin şairini Padişah-Şair figürüne bağlar: "*Ben Sultan Mehmet, Avni, tuğlarla yüce*" ("*Fatih'in Resmi*", *Y.Ş.*). En yumuşak, en şefkatli söyleyiş (çoban-şair) böylece *Yeni Şiirler*'deki sultan şiirleri dizisinin o ("o" ne?) o yükseltiyi kudurmaya denkleyen tonuna u(z)laşır: "*...Hasan Can, şarap koy // Ki dönsün fırıl fırıl yer gök ve saray, / Arap, Acem mülkü bütün, diyar-ı Rum! / Ayna tut, yüzümü görmek istiyorum*" ("Mısır Dönüşü"). Okurların çoğu, Sultan şiirlerini Oktay Rifat'ın (ve genel olarak şiirin) doruğu saymış ve şairin öteki şiirlerini unutmak pahasına okumuştur. Ama Sultan figürünün, *Yeni Şiirler*'den epeyce önce ve tam da bu çoban kapısından girdiğini vurgulamak gerekir. *Elleri Var*'dan: "*Şu işte Sultan Murat; / En uysalı kuzularımın. / Kilitleyen kilitlemiş; / Durur aydınlıkta çalan kavala. // Şu Korkut, şu Mustafa, / Şu Cem Sultan; / Hiçe en benzeyeni / Sürüde.*" ("Muradiye Sultan Mezarlığı"). Daha sonra Oktay Rifat'ın şiirinin asıl zamansal düzlemi haline gelecek olan o "her-zaman-çoktan" da bu küçük parçada ilk kez gösterir kendini: Sultanlar, kendi mezar taşlarına "kilitlenmiş", bir bakıma mühürlenmiş ve şifrelenmiştir: Hep orada duracak ama hiçbir zaman tam çözülemeyecek olan bir şifre:

Eski mühürleri okumak bizimkisi
Ardıç kuşlarını vurmak aslanlı yolda,
Eş biçimli sazlarla ördüğüm hasırda,
Kapıları kilitli aynalara karşı,
Yatmak totemlerle ve ardımda yaralı
Ren geyiği, sabah, ölümü çeyrek geçe,
Etobur kuş, telaşsız, dönerken havada,
Gemi ve beygir leşlerimiz, arabalar,
Virgüllerin savuran yağmuru altında
Dökülmek yollara, yürümek düşe kalka,
Yaprağa, yosuna, yıldıza baka baka.
Bir ateş bütün gün, bir duman bütün gece!

Eski mühürleri okumak bizimkisi,
Ardıç kuşlarını avlamak ve böylece...

("Eski Mühürler")

Her şey burada, bu mührün içindedir: Şimdi mühürleşmiş olan eski şiirler ("*Eski ölülerin köyüne doğru / Baştan söyledim eski şiirleri*"), Oktay Rifat'ın kendi eski ve henüz yazılmamış şiirleri, hayatı andıran şifreler ve şifreye benzemiş hayatlar, hepsi burada, o etobur kuş gibi aldırışsızca dönüp duran mitos'un

içindedir. Belirsizlik (sondaki üç nokta) bile bu kilitlenmiş ve doğaya benzemiş döngünün hep yeniden başlayacağının işaretidir.

Oktay Rifat'ın, tarihi ve doğayı, birbirine indirgendikleri ("aslanlı yol") ve böylece mitoslaştıkları anlarda saptamaya yatkın olduğunu yukarda da söylemiştim. Burada, böyle bir doğalaşma/mitoslaşmanın, şaire verdiği "bitiştirme" imkânına dikkat çekmek daha önemli. Homeros≈güneş≈çoban≈Sultan denklemi, başka bir denklemin de yolunu açar: Osmanlıyı çocukluğa, çocukluk döneminin ev, bahçe ve boş arsa sahnelerine bitiştiren bir geçiş. *Şiirler*'den "Bin Kılıkta" parçasının ilk dizeleri, çocukluğa da benzeyen bir doğa-özne ("o") ile açılır: "*Bin kılıkta dolaşır o, bin yüzle büyür, / Kuşla uçar gökte, akçıl bulutla geçer, / Başak tutar mayısla, öter bir ava / Cırcır böcekleriyle güneşli ovada*". Sonra fark edilmez bir geçişle, tarihsel çağrışımları daha belirgin bir sahneye bağlanır:

> Surların taşlarında biten ot ve incir,
> Rüzgârlı Osmanlı çayırları ve şebboy,
> Kırık yazıt, selvili çeşme, kiralık ev
> Onun sultanlığında serpilir ve büyür.
> Duman gibi sinsi, masal tilkisi kadar
> Kurnaz, öylesine güzel ki akıl durur.

Burada doğanın bin kılığa girme yetisini niteleyen "sinsi" sözü, Oktay Rifat'ın denkleminin her şeyi içerme ve doğalaştırma imkânını da belirtiyordur bir bakıma. Yine de başka şeylerin yanında Osmanlıyı *da* içerme ve doğalaştırma çabasının tarihsel bir zemini olduğunu vurgulamak gerek: Cumhuriyetin dar ve daraltıcı kültürel atmosferinin dışına çıkma imkânı veriyordu şaire. Yahya Kemal'in tersine bunun hamaset diliyle değil de evcillik ve çocukluğun diliyle yapılması, Osmanlının bir doğa-tarih amblemine[35] dönüştürülmesi, kısmen, Oktay Rifat'ın Cumhuriyet kamusallığından gelen basıncı yumuşatma dürtüsüyle açıklanabilir. Ama bu ihtiyacı da açıklayan asıl etken, lirik öznenin kendi boşluğundan kaçınma ve bazı kılıkların içinde gizlenerek kendini gerçekleştirme zorunluluğudur. *Yeni Şiirler*'den "Güneşin Kuşları" Oktay Rifat'ın (demek şiirin) doruklarından biridir, ama ancak bir kez yazılabilir, dünyada sanki son kez şiir yazılıyormuş gibi yazılabilir:

35. Yeni Şiirler'den "Nara Benzerdin'den bazı dizeler: "*Nara benzerdin bir zamanlar, çoktun! N'oldu / Sana Kırk atlı çıkardın dağa, yüz atlı / İnerdin dağdan /... / Avcıydın, eski taşlara sinmiş günleri, / Tavşan yakalar gibi, çeker çıkarırdın / Kulağından. Bizans surları doruğundan / Bir Osmanlı vakti düşerdi ellerine. / Aşınmış tahtalara sürerdin yüzünü. / Hani paslı kancalarla çiviler! N'oldu / Damında kediler sevişen ev, rüzgârın / Tuzlu tüylerini döktüğü arka sokak! / Yitirdi çoktan düşlerindeki çocuklar, / Kumsala çekilmiş ölü kayıklar gibi, / Gecesiz gözlerindeki yeşil ya da mavi / Bir güneşe benzer o öfkeyi! Kırıldı / İnce belli bardaklar. Küpeçiçekleri / Kavruldu gitti tozlu camların ardında. / Kenar semtleri İstanbul'un! Sisli, ılık / İlkyaz günleri! Cumbalar, şahnişler!*"

Güneşin kuşları onlar, suya ve ıslak
Otlara konarlar; derisinden öterler
Balığın, ağlarda pul pul çırpınışından;
Sallanırlar dalanın oynak beşiğinde
Ve düşerler, sanki yaprak dökümü güzün,
Akşamla sürülmüş ovasına denizin.
Yaklaşır anılar çekilen gölgelerle,
Uzatırlar kurumuş, ölü güllerini.
Kime? Bütün aynalar gibi boştur, bomboş
Arkası düşlerin, kemirilmiş geceyle,
Tuzla ve rüzgârla oyulmuş delik deşik.

Yaş ve soğuk taşlara çökülür şafakla,
Dönmeye başlar çarkı atlı karıncanın.
Gelir geçer boncuk bakışlı tahta atlar,
Demirlerine bağlı dişlide dört nala.
Uçar kısır döngülerinin havasında
Tel tel iniltili, uzun kuyrukla yele.
İşte damların yalnızlığı, işte özlem,
İşte pişmanlık, koşuşmalar, bekleyişler!
Geçerler, çifte fenerlerinin tırpanı
Biçerken cılız çavdarını etimizin.
Uçar kırlangıç ve akşama kalmaz düşer.

Ey üflemeden çalan kaval, koyunların
Hangi dağın ardında? Testimdeki süte
Hangi yayla kekiğinden sinmiş bu koku?
Hangi memeden bu köpük? Unutkan körler,
Uzatarak gökyüzüne değneklerini,
Gösterirler gösterilmeyeni. Yoktur ki!
Düşer boncuk gözlü, şafak yeleli atlar.
Tel tel iniltili o kuyrukla yeleden
Bir yankı bile kalmaz rüzgârlı ovada,
Sıçrar sularda çekirgeleri yağmurun.
Aşklar düşer, yalnızlık ve derinlik düşer.

Son dize aldatmasın bizi: Her şey zaten düşmüş, her-zaman-çoktan düşmüştür. Bu şiir de bir ters-doruktur, bir uçurum: İlk kıtadaki "Kime?" sorusuyla üçüncüsündeki "Yoktur ki!" ünleminin arasında açılan dipsiz çukur, başka her şeyle birlikte "derinlik" düşüncesini de yutup anlamsızlaştırır. Yokluğun imgelerle, varlık terimleriyle ("sıçrar sularda çekirgeleri...") belirtilmesi, sık tekrarlanabilecek bir şey değildir. Padişah *sonnet*'lerinden sadece "Fatih'in Resmi" ile "Fatih ve Zaman", yukardaki şiirin şiddetini sürdürebilmişlerdir bence. O

kadar kuvvetli bir motif çevresinde kurulan "Fatih ve Elma"nın ("*Ben ki dalından Bizans'ı koparmışım /.../ Döndüm bir elmanın eşiğinden, yenik*") zayıf bir icraya mahkûm olduğu ve asıl kendi gereçlerine, kafiye ve hece zorunluluklarına yenildiği görülür. (Şüphesiz, *Bir Cıgara İçimi* ve *Elifli*'deki nesir parçalar, Oktay Rifat'ta yeni bir plato oluşturur. Ama burada da, sanki asıl şiir başka bir yerde, bir "dağın ardında" olup bitiyor gibidir: Şiir, o dağın ardında, şaire görünmeden gerçekleşiyor ve şair de, bir şeyin yaklaştığını sezip de başını diken bir köpek gibi, kayan bir kertenkele gibi, bu gerçekleşmenin etkisiyle bir an için irkiliyordur. Evham.) "Güneşin Kuşları" şiiri, "unutkan körler" sözüyle anıştırdığı Homeros ve kabile ozanı figürünü de kendi çukurunun içine çeker (oysa daha bir kitap önce belirmiştir bu figür): Yokluğu unutuyorlar, gösterilmeyeni göstermeye yelteniyorlardır. – Oktay Rifat'ın bütün şiirsel strateji ve manevraları, yine kendi açtığı bu çukurun çevresinden dolanmaya, onu ancak akşamın önsezisi olan bir gündüz ürperişi kadar uzaktan hissettirmeye adanacaktır:

> Kavunu almak için uzanmış ve ölmüş.
> Kavunlar varmış, aralarından birine uzanıyormuş, uzanmış ve ölmüş.
> Ölenin uzandığı kavunu başka biri almış yemiş olmalı.
> Oysa ölen o kavuna uzanıyor durmadan, kokulu ve olgun
> o kavuna uzanacak anlatıldıkça, sofrada ya da bahçede.
> Anlatan rakı kadehine uzanacak, "İşte böyle, diyecek,
> kavunu almak için uzanmış ve ölmüş."
> Ay doğuyor, üşüyor musun, ölü kaçıyor hızla,
> Artık uzakta, uzandığı kavundan ve bizden çok uzakta.
>
> ("Ölen", *Elifli*)

Bazen böyle bir tümsek görünümü de alan o çukurun biraz ötesinde, Oktay Rifat'ın doğallaştırıcı denklemleri işlemeye devam ediyordur. Şairlik konumunun mahalle şairinden lirik özneye ve kabile destancısına dönüşümleri içinde, "biz" ile "ben" de yer değiştirir, kopuşu hem gizleyecek hem kaydedecek, ama daha çok da gizleyecek biçimde. Sadece "biz"den söz eder görünen şiirler, *Karga ile Tilki* dönemine göre daha sık ve karşılaştırmayı abesleştirecek kadar güçlüdür (örneğin *Yeni Şiirler*'den "Durgun Deniz" parçası). Ama "biz" ile "ben" konumları arasında kararsız bir ibre gibi oynayan şiirler de vardır: "*En ufak esintide kıpırdar ağacım, / Çamın tepesinden yere yıldırım gibi / Kendini bırakır karga, hop eder içim. / Gökyüzü, üç beş bulut, akşam garipliği, / Başka nemiz kaldı ki şu yalan dünyada!*" ("Bir Yaman Çingene", *Y.Ş.*). Son dizenin klişeleşmiş tevekkülü yanıltmasın ("Böyle gelmiş, böyle gider"den de tanıdığımız bir sinizmdir bu ve çoğu zaman haklı çıkar): Asıl işlevi belki daha da derin bir tutuculukla ilişkilidir: Tarihsel ben ile mitolojik biz arasındaki farkı silmek ve

"yıldırım gibi kendini bırakır karga, hop eder içim" sözüyle beliren o *novum*'u, o her şeyin bir anda farklı olma ihtimalini, yine 'her-zaman-çoktan'ın düzlemine çıkarıp etkisizleştirmek. Bir doğallaştırma işlemidir bu, bir mitoslaştırma işlemi; paradoks şu ki, doğallaştırılan –aslında kendi de tarihsel bir deneyimin çökeltisi olan "şu yalan dünya" sözü aracılığıyla doğallaştırılan– yine doğanın kendisidir: Doğanın artık doğal olmama, tarihsel yeni'nin görünüşü olma imkânı. (Öte yandan, işiten kulaktan, "hop eder içim" sözünde bir an ışıyıp da sönen olasılığın, son iki dizenin pes tonu içinden de yankılanışını duyması bekleniyor gibidir.)

Doğallaştırma, Oktay Rifat'ın uzun denkleminin dışarda bırakamayacağı 'köy" ve "köylü" figürlerini de kapsar. Bu yönde bir ilk bitiştirme, *Elleri Var*'daki "Üçüzler" şiirinde görülür: "*İlk öpüşlerden yüce ırgatımsın / Eski çocukluk!*" Oktay Rifat'ın kendi mecazlarının niteliğini ve işleyişini hep gizlediğini, belirsizleştirdiğini söylemiştim. Bu da bir örnek: "yüce ırgat ≈ eski çocukluk" eğretilemesinde, benzeyen çocukluk, benzetilen de ırgat gibi görünür ilk bakışta; ama bu önemli değildir aslında, çocukluğun da ırgatın da benzediği ve her türlü benzeyişin sonunda gelip dayanacağı yer o her-zaman-çoktan varolan doğadır, dengeleyici ve denkleştirici doğa. Ahmet Oktay, keskin bir gözlemle saptamıştı Oktay Rifat'ın bu özelliğini: "Doğal, zorunlu ve gereklidir her şey. Her nesne ötekinin yoksanmasıdır elbet, ama dengelenmesidir de. Hasırın üstünde ölüme terk edildiğini sanan ihtiyarla ağacın gölgesi ve karpuz gereklidir birbirine. Yaşamın dengesidir bu. Böylece karşıtlıklar birbirinin tamamlayıcısına dönüşür. Dolayısıyla her şey korunmuş olur."[36] Her şeyin sahiden korunup korunamadığı sorusu bir yana, her şey sahiden doğallaşıyor gibidir. *Bir Cıgara İçimi*'nden (1979) "Görünüm" şiirine bakalım:

> Bir köylü yürüyor biçilmiş tarlalar içinden,
> bir at, köstekli, sağrısı bize dönük,
> art ayağı tırnak ucuna kalkmış, ufka bakıyor
> ve bir yaylı gidiyor susadan, gidiyor yüzer gibi,
> kırlangıçlar dolanıyor gökte, direkler, bulutlar,
> topraktan tüten buğu titriyor havada.
> Traktörü o zaman gördük, uzakta, oyuncaksı,
> top ağacın gölgesinde, dalların altında.
> Bir yıldızdı görünüm başka bir yıldızdan
> görüntüsü kaydıktan sonra bize ulaşan.

Gözlenenle (köylü, tarlalar, at, traktör) gözleyen ("biz") arasındaki ikilik belirgindir. Ama gözlenen doğal nesneler, hatta bir bütün olarak görünüm, başka bir şeyin simgesi, eğretilemesi ya da temsilcisi değildir. "Traktör", daha

36. Ahmet Oktay, *Kabul ve Red* (İstanbul, 1992).

önceki cümlelerin şimdiki zamanını ("-yor") bölen apansızlığıyla ("gördük") bir işaret işlevi, bir simgesel yük kazanacak gibi olur, ama ardından gelen sözler onu da geniş zamanlı görünümün bir öğesine dönüştürür: "Uzakta, oyuncaksı, top ağacın gölgesinde, dalların altında." Bir toplumsal, tarihsel sahne, *manzaraya,* doğal görüntüye dönüşmüş gibidir. *Çobanıl Şiirler* dizisinin ilk parçası olan "Kamyon Geçerken", yalınlığı içinde, bu doğallaş(tır)ma hareketinin kendisini betimliyor, betimlemenin de ötesinde, vurguluyordur:

Kamyon geçerken
Dağılan koyun sürüsü
Az sonra toparlanır
Gerilerde kalır
Dağlar içinde mavi
Koyunlar köpek ve çoban
Gözden silinmeden önce.

Genç Goethe'nin akşam şiirlerini (özellikle "Gezginin Türküsü"nü) anımsatan bu parça, Oktay Rifat'ın en tutucu, en gerici ürünlerinden biri olarak okunabilir: Tarihin (ve dolasıyla değişmenin) imkânsızlığının mührü gibidir. Tarih ("kamyon"), o her-zaman-çoktan'ın öğelerinde ("koyun sürüsü") bir an için bir dağılma, bir bölünme yaratır: Yeni'nin belirebileceği bir *açıklık.* Ama tarih (ve değişme) geçicidir, bir aldanıştır: Doğa (ve değişmezlik) hemen toparlanır ve hükmünü sürdürür: Her şey, eskisi gibi, her-zaman-çoktan olduğu gibi, sürüp gidecektir.

Buraya kadar söylenenleri şöyle özetleyebiliriz: Oktay Rifat'ın evi ve evcilliği, sözcüğün geniş anlamıyla sentetikti; tıpkı Baudelaire-sonrası (hatta belki Goethe-sonrası) lirik şiirin dolaysız ve kendiliğinden olamaması gibi, bu evcillik de bazı zorunlulukların izini taşıyordu, bazı kopuşların imkânsız telafisi olarak şekillenmişti ve bunun, kendi şekillenişinin, bilincindeydi. Önce, Cumhuriyet kamusallığının, kültürel alanda, milliyetçi ya da halkçı bir folklorizm olarak beliren basıncı vardı. Lirik özne, bunu içermeyi, içselleştirmeyi ve böylece etkisizleştirmeyi deneyebilirdi. Tam bunu -ironik bir mesafe de alarak– yapmayı (Garip) başarmıştı ki, bir anda Yeni'nin (ve yeni bir Yüce'nin) baskınına uğradı. Bir travmaydı bu. Üstelik, *kendisindeki* çok daha eski, daha kökensel ve daha ciddi bir negatifi de belki ilk kez açıkça ortaya çıkaran bir travma: Garip'in üç şairinin de şu ya da bu ölçüde bağlı olduğu lirik duyarlık, burada "nominalist bunalım" adını verdiğim bir içsel kopuşla belirlenmişti. (Oktay Rifat'ın şiirine ilişkin olarak bu kopuşun ilk kez Cemal Süreya tarafından, İkinci Yeni'nin belki tek kuramcısı olan Cemal Süreya tarafından ortaya konulması da yaşanan

travmanın tarihselliğini gösterir.) İkinci Yeni'nin tekinsiz ışığında, Garip'in halkçılığı bile bu çok daha tehditkâr negatife karşı bir savunma ("iskele") olarak beliriyordu. Kamusal otoriteden gelen örtük ya da açık baskı (ve ona karşı geliştirilen uyarlanma) bu daha kökensel tehditle yüzleşmemenin bir yolu olmuştu. Oktay Rifat'ın yeni savunması, hem kamusal basıncın (folklorizm) hem de yeni travmanın (İkinci Yeni) etkisizleştiği bir mitik doğa-tarih düzlemine çekilmek biçimini aldı: Kamu yaşamı, bu düzlemde, otoritenin artık pek nüfuz edemediği o "eski mahalleye" dönüşüyordu; öte yandan mahalle sahnesi de başka sahnelerle (ev, bahçe, kır, tarla) birlikte bir uzun denklemin öğelerinden biriydi; bu denklem, İkinci Yeni'yle gelen yeni simgesellik ve idealliğin daha klasik araçlarla içerilmesini sağlıyordu. Büyük bir tutma stratejisiydi bu, Ahmet Oktay'ın da belirttiği gibi büyük bir koruma ve dengeleme çabası. – Ama sahiden koruyabilmiş midir, başından beri hiç sahiden korumak istemiş midir? Kendi tutucu uyarlanışlarını çelen, yırtan, aşan bir ikinci hamlesi de yok mudur?

Yukarda, Oktay Rifat'ın tam da bu amaçla yazılmış gibi duran bazı şiirlerini gördük: 1960'tan sonraki üç ayrı kitaptan "Yüzler", "Eski Mühürler" ve "Güneşin Kuşları" şiirleri, modernizmin negatif emeğinin örnekleridir; daha en baştan, kendi yaratacakları yanılsamayı yine kendileri kırmak üzere tasarlanmış gibidirler. Ama kuvvetli şiir, hep aynı işi yaptığı için kuvvetlidir: Bir şiirde belli bir tavrı, ikinci bir şiirde başka bir tavrı geliştirmek yerine, her tavrı kendi karşıtı içinden geliştirebildiği için ayakta kalıyordur. Oktay Rifat'ın ölüm saltosunu da en tutucu, en dengeleyici şiirleri içinde aramak doğru olur. Bunlardan iki tanesini hemen yukarda görmüştük. *Bir Cıgara İçimi*'nden "Görünüm" ve *Çobanıl Şiirler*'den "Kamyon Geçerken".

İlkinde, her şeyin manzaraya, Ahmet Oktay'ın kullandığı eleştirel terimle söylersek, "bir *seyir* nesnesine" dönüştüğünü öne sürmüştük. Ama bu görünümün, bu imgenin, tümüyle özdeş, som, yekpare ve ilişkisiz olduğunu da öne sürebilir miyiz? Son iki dize, bir bölünmeyi, üstelik aynı görünümün *kendi içindeki* bir bölünmeyi anlatıyordur: Görünüm, bize ulaştığında, demek görüldüğünde, bir görünüm haline geldiğinde, maddi ya da tözsel temeli çoktan "kaymış", yok olmuştur. Bir yanda görünüm vardır, öbür yanda ancak kaybolmak pahasına görünebilen "gerçek": Aralarındaki uzaklık, varlıkla yokluk arasındaki kadardır. Oktay Rifat'ın imgeleriyle retorik araçlar olarak uğraşmadık bu yazıda. Yine de buraya kadar söylenenlere dayanarak şunu öne sürebilecek durumdayız sanıyorum: Oktay Rifat'ın imgeleri, başka bir şeyin, inanılmayı bekleyen daha yüksek bir varlık alanının simgesi değildir; sadece kendilerinin, ama bir yokluk olarak kendilerinin simgesidirler, kendi yokluklarının eğretilemesidirler. Ve kendi yarattıkları yanılsamayı kırarken, bu yanılsamanın çevresinde oluşan tutucu denklemi de askıya alırlar. "Kamyon Geçerken" şiirine bir kez daha ve biraz daha dikkatli bakalım: Yıkıcı hareket orada, "az sonra" sözü-

nün içindedir: Tarihin müdahalesiyle dağılan koyun sürüsü toplanmamıştır, "az sonra" toplanacağı söyleniyordur sadece. "Az sonra", bir pozitif saptamanın değil, olsa olsa bir isteğin, gerçekleşeceğine dair hiçbir ipucu verilmeyen bir isteğin ifadesidir. Son dizede bir negatif kesinlik de ortaya çıkar: Sonunda bir toparlanma olduğunda, olabildiğinde, "koyunlar, köpek ve çoban" çoktan gerilerde kalmış ve gözden silinmiş olacaktır. Gerilerde kalmak, bu çerçevede, ancak ilerleyen kamyonun bakış açısından olabilir: Bu tutucu şiirde asıl enerji, ilerlemenin tahripkâr ve negatif (silici) hareketinden gelmektedir. Modernist şiirde, özellikle de kuvvetli olanlarında, doğruyu söylemek, ancak yalan söyleyememek olarak belirir. Şu parça da *Yeni Şiirler*'den:

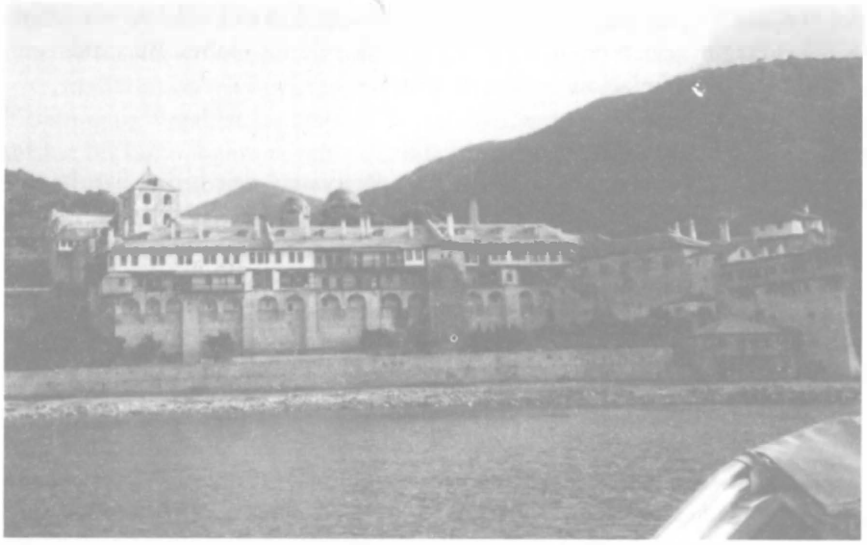
Bir uykuda buldum onu. Otların
Yeşilinde duruyordu.
Çocuk yüzü gibi az ve acıklı,
Küçük alabildiğine,
Eskimiş bir yerime bakıyordu.
Bir kırlangıç, cıvıltılı,
Sürtünerek üstünden geçiyordu.
Sevdim ne türlü, ağladım!
Sonra ötekiler gibi kayboldu.

Ev konusuna dönersek, Oktay Rifat şiirinin temel paradoksunu artık şöyle tanımlayabiliriz: Ev, el değmemiş bir dünyanın şifrelerinden biri olarak korunan bir yer olsa da, korunmak için sığınılan bir iç mekân değildir. Kendisi korunur, belki korunmak istenir, ama içindekileri koruma gücünden yoksundur.

—

BİNİNCİ YILINDA AYNAROZ'A YOLCULUK

Adnan Ekşigil



23-27 Ekim tarihleri arasında Fener Patriki Bartholomeos, Yunanlı armatör Latsis'in kendisine tahsis ettiği özel gemi ile, bazı Patrikhane yetkilileri, Slovakya metropoliti, Yunanistan'ın İstanbul başkonsolosu ve birkaç yakınından oluşan takriben yirmi beş kişilik bir grup eşliğinde Aynaroz'a bir seyahat düzenledi. Seyahate vesile olan olay, Aynaroz'daki Zenofondos manastırının 1000. yılının kutlanmasıydı. Aynaroz'un en büyük ve öndegelen manastırı olan Layra manastırının 1000. yılının 1963'te o zamanki patrik Athenagoras tarafından kutlanışından bu yana, en kaydadeğer olaydı bu.

İdari yönden doğrudan kendilerine bağlı bulunmasına rağmen, Aynaroz Fener patriklerinin sık sık ziyaret ettikleri bir yer değildi. Seyahatleri seven Patrik Bartholomeos'un bile, 1991'de seçilişinden bu yana yalnızca ikinci defa gelişiydi Aynaroz'a. Bu bakımdan, 1000. Yıl kutlamasıyla da birleşince, yalnız bu kutsal yarımadada değil, Yunanistan'ın tamamında ve muhtemelen de tüm Ortodoks camiasında epey yankı yarattı bu seyahat. Başta Yunanistan cumhur-

başkanı ve başbakanı olmak üzere neredeyse tüm devlet erkânının Aynaroz'a çıkarma yaparak manastırdaki ayinlerde ve yemeklerde patrike refakat etmesi, seyahate devlet düzeyinde verilen önemi de gösteriyordu ayrıca.

Patrikin davetlilerinden biri olarak, bu seyahate ben de katıldım. Doğrusu kırk yıl düşünsem, Aynaroz'a bu şartlarda gideceğim aklıma gelmezdi. Aynaroz'u görmek uzun zamandır aklımdaydı: yanıma bir sırt çantası alarak yarımadanın derin kestane ormanlarına dalacak, dar keçi yollarından kıvrıla kıvrıla manastırları tek tek dolaşacak, sonunda da Athos dağına tırmanacaktım. Tabii sözkonusu seyahat sırasında bunların hiçbirini yapamadım. Yapamadığım için de, Aynaroz'u halen görmüş sayılmam. Buna karşılık, hayalimdeki o yürüyüşte göremeyeceğim şeyleri de bu seyahatte görmüş yaşamış oldum. Bu yazıda, yer elverdiğince işte bunları anlatmaya çalışacağım.

Önce, Aynaroz'un anlamına, tarihine ve coğrafyasına dair birkaç hatırlatma: *Aynaroz* sözcüğü, Yunanca'da "kutsal dağ" anlamına gelen "Ayonoros"(*aiyon*: kutsal, *oros*: dağ) kelimesinin Türkçe'ye yerleşmiş bir şekli. Selanik'in doğusundaki üç parmaklı Halkidiki yarımadasının en doğudaki parmağından oluşan, yaklaşık seksen kilometre uzunluğunda ve on kilometre enindeki bir yarımadayı ifade ediyor. Ancak günlük dilde bazen kısaca "ada" deniyor; biz de öyle diyeceğiz. Aynaroz sözcüğündeki dağ ise, "ada"nın güney ucunda denizden göklere doğru dimdik yükselen Athos dağı. O kadar dik ki, başını çevreleyen bulutlardan sıyrıldığı ender zamanlarda, çok dramatik görüntüler sunan bir dağ bu. Hıristiyanlık'tan önce de, antik mitolojiye konu olması boşuna değil.

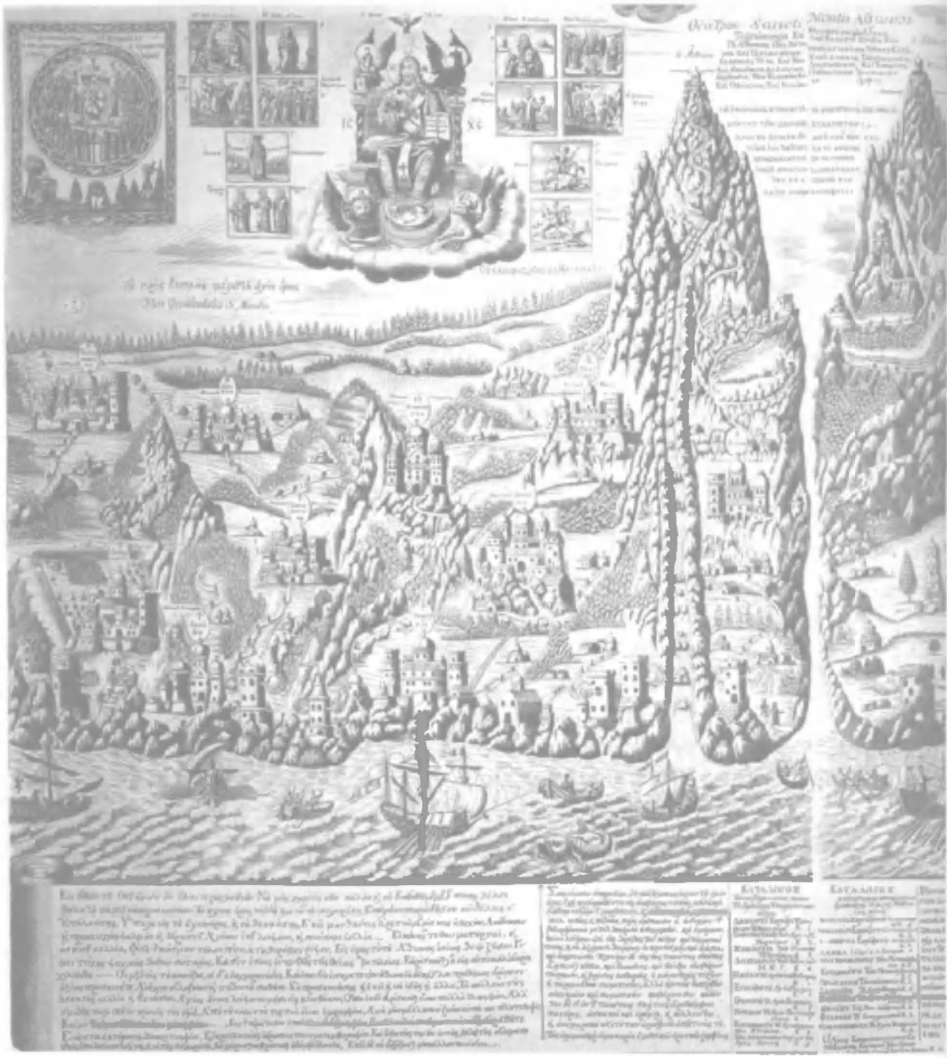
Aynaroz'da manastırların kuruluşuna yol açan süreç aslında bin yıldan da geriye gidiyor. 7. yüzyıldan itibaren Bizans İmparatorluğu Arap fetihleri karşısında doğu eyaletlerini art arda kaybedince, bu eyaletlerde çok güçlü olan manastır geleneği kesintiye uğruyor; başta Kapadokya olmak üzere bu bölgelerde yaşayan keşişler de tası tarağı toplayıp imparatorluğun batı eyaletlerine göçüyor, büyük çoğunluğu da Uludağ'a yerleşiyor. Uludağ'a önceleri "Keşiş Dağı" denmesi de bundandır. Fakat bu sefer Bizans'ın kendisi keşişleri rahat bırakmıyor: İmparatorluk ve kilise-içi çekişmelerin üstüne bir de ikonaların yasaklanması gelince, keşişlerin bir kısmı daha da batıya göçedip, kendilerine hem gözden ırak ve karadan kolay geçit vermeyen, hem de Uludağ'ı andıran bir yöre aramaya koyuluyorlar. Tabiatıyla, sonunda Aynaroz'da karar kılıyorlar.

Anadolu'nun izlerini Aynaroz'da bugün dahi görmek mümkün. Bu izler, bazı manastırların bizzat isimlerinde dahi belirgin. Örneğin Kostamonitos manastırı, ismini Kastamonulu bir keşişten almış. Keza, Kutlumusiyu Manastırı'nı kuranın da sonradan Ortodoksluğa geçmiş Kutlumuşoğlu adındaki bir Selçuk beyi olduğu rivayet ediliyor.

Aynaroz'a yerleşen keşişler, ilkin tek tek veya küçük gruplar halinde mağaralarda, hücrelerde ve küçük kulübelerde yaşamışlar. Her türlü sosyalleşmeden, örgütlenmeden, işbölümünden ve iktidar ilişkisinden uzak durmuşlar. Fakat sonunda, dış dünyaya karşı korunma ihtiyacının da etkisiyle, birleşme ve toplaşma başlamış. 10. yüzyıldan itibaren de, karşılaşılan şiddetli dirence rağmen, manastırların inşasına geçilmiş. Bugün dağda bayırda tek başına inzivaya, daha doğrusu halvete çekilmiş "hermit"ler hâlâ var; hatta Aynaroz'daki yaşantının en gizemli ve mistik yönünü hâlâ bu münzevilerin temsil ettiği söylenebilir; ancak münzevilerle manastırlar arasında artık karşılıklı bir anlayış ve hoşgörü mevcut. Ayrıca, Aynaroz'a ayak basmak da, dağlarda inzivaya çekilmek de, tamamen manastırların iznine bağlı bugün.

Etraflarını çevreleyen kalın surlara rağmen kendilerini yeterince emniyette hissetmemiş olmalılar ki, manastırlar kısa zamanda Bizans'ın himayesine girmişler. Bir kısmı, buhranlı zamanlarında Bizans imparatorlarından önemli destek görmüş, hatta bazısı bizzat imparatorlar tarafından kurulmuş. Tabii bunun sonucu, Yunanlı tarihçi Nikolaos Ekonomidis'in deyişiyle, "keşişlerin imparator ve ordu için –özellikle de seferberlik dönemlerinde– dua eden ücretli birer memur haline gelmesi"dir. Aslında, Bizans devlet geleneğine tıpatıp uyan bir durumdur bu – daha doğrusu bu geleneğin mükemmel bir ifadesidir.

Ancak Bizans himayesi, Aynaroz'un güvenliğini tamamiyle ve her zaman sağlayamadığı için, buradaki manastırlar sık sık İspanyol (Katalan) korsanların saldırılarına maruz kalmışlar. Bu yetmiyormuş gibi, Haçlı Seferleri sırasında Latinler tarafından da epey hırpalanmışlar. Sonunda akıllı davranarak, Osmanlı padişahının kapılarına dayanmasını beklemeden, Edirne'de huzuruna varıp himayesine girdiklerini ilan etmişler. Böylece, Rodos şövalyelerinin daha sonraki korkunç akıbetine uğramaktan kurtulmuşlar. İlişkiler daha baştan itibaren 'düzgün" şekilde kurulduğu için, Osmanlılar Aynaroz'a gölge etmemiş. Hatta zaman zaman, Aynaroz'daki bazı manastırlara (örneğin Zeropotamos manastırına) maddi yardımda bulunmaktan bile geri kalmamış. Böylece Aynaroz, uzun tarihinin belki de en emniyetli ve müreffeh dönemini Osmanlı idaresi altındayken yaşamış. Ta ki Yunan bağımsızlık savaşı patlak verinceye kadar. 1821'de ilk bağımsızlık çağrısı Atina'dan da önce Aynaroz'un "başkenti" sayılan Kariyes (Kariye) kasabasında yapılınca, İstanbul'la ilişkilere gölge düşmüş. 19. yüzyıl boyunca Osmanlı idaresi Rumeli'de zayıfladıkça, Aynaroz üzerindeki şüphe ve baskı iyice yoğunlaşmış. Baskı yoğunlaştıkça da, İstanbul'dan bağımsız olan veya sonradan art arda bağımsızlık kazanan Ortodoks ülkelerin devletleri ve kiliseleri Aynaroz'la daha çok ilgilenmeye başlamışlar. Sonunda Aynaroz, özellikle Rusya'nın Akdeniz'e inme siyasetinde bir atlama tahtası haline gelmiş. Rus çarları, İstanbul'un fethinden beri sürdürdükleri yardımı, 19. yüzyıl ortalarına doğru hızla artırıp, Aynaroz'daki bazı manastırlara büyük pa-



ralar dökerek bunları onartmış ve genişletmişler. Örneğin Aziz Pantelemiyon manastırı 1840'tan sonra Rusya'dan gelen binlerce keşişle dolmuş. O kadar ki, zamanla "Russikon" manastırı diye anılır olmuş bu manastır. Halen Aynaroz'un en devasa manastırlarından biri sayılıyor.

Bir de "skit" denen, manastırların dışında fakat onlara bağlı daha küçük yerleşim birimleri var. Ancak Aynaroz'da manastırların sayısı asırlardır sabit kaldığından ve yeni manastırlar kurulamadığından, bazı "skit"ler bağlı bulundukları manastırlar kadar büyümüş hatta onları geçmiş. 19. yüzyılın sonlarında gene Ruslar tarafından inşa edilmiş olan Aziz Andreas manastırı da, bu "skit"lerden biri ve herhalde başlıcası. Hiç mübalağasız, aşağı yukarı Dolmabahçe Sarayı büyüklüğünde bir yapılar kümesinden oluşuyor. Zaten günlük dilde de aynen Türkçe'deki şekli ve telâffuzuyla "Saray" diye anılıyor. İçindeki ana kili-

Athos Dağı
1713, Oymabaskı
Simonopetra Manastın koleksiyonu

Bakır baskı kalıpları
68.7x54 cm ebatta iki levha
Vatopedi Manastın'nda korunuyor
Tahminen Venedik basımı

senin, Sofya'daki Nevski kilisesinden sonra Balkanlar'dakilerin en büyüğü olduğu söyleniyor. Rusların bu manastırdan bir şey esirgemedikleri belli. 20. yüzyılın başında, sekizyüzden fazla keşiş yaşıyormuş bu manastırda. Ama sonra, her şey tepetaklak gitmiş Ruslar için.

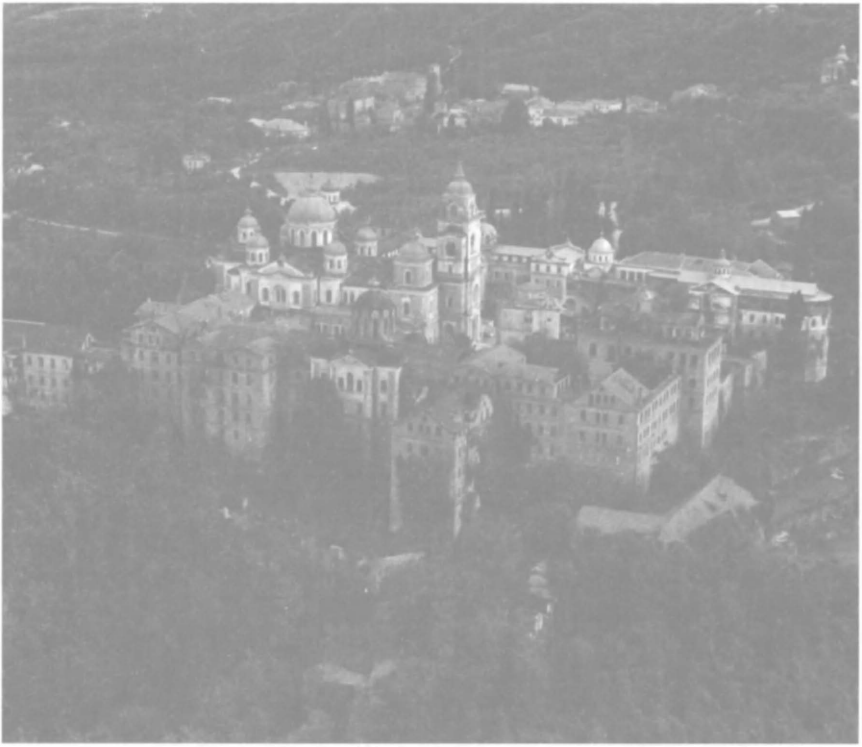
19. yüzyıl boyunca Aynaroz'da hızla artan Rus varlığı, yalnız İstanbul'daki hükümet ve Patrikhane yetkililerini değil, bizzat adada yaşayan Rum keşişleri de tedirgin etmeye başlamış. Rus keşişlerin adaya doluşmasını durdurmak üzere bazı önlemler alınmış. Bu önlemler Aynaroz'un 1912'de Yunan idaresine geçmesinden sonra da devam etmiş. Bu arada Rus ve Yunanlı keşişler arasında bazı teolojik tartışma ve gerilimler de başgöstermiş. Bunun sonucu olarak çok sayıda Rus keşişi adayı terketmiş. Rus devrimi de bu ayrışmaya tüy dikmiş. Bugün Aynaroz'da Rusların sayısı epey sınırlı. Aziz Andreas manastırı ise bir haya-

letler şatosu görünümünde. 1950'deki bir yangından ve onun ardından manastırın baş sorumlusu sayılan "higumen"in de ölümünden sonra yıllarca metruk kalmış.

1992'de Aynaroz'daki yetkililer virane haline gelen manastırı, bana üç gün boyunca kılavuzluk yaptığı için yakından tanıdığım Peder Pavlos'a devretmişler. Peder Pavlos esasen bir arkeolog olmasına karşın, tamir ve restorasyon işleri için sık sık Selanik'ten Aynaroz'a giden genç fakat aranan bir ikona uzmanıymış o zamanlar. Kendisine, "her seferinde Selânikler'den buraya taşınacağına, gel sana Saray'ı verelim, istediğin gibi burada otur ve çalış" denince, bu teklifi geri çevirememiş ve Saray'ın bir köşesine yerleşivermiş. Ona bilgisayar uzmanı mühendis kardeşi ve emeklilik günlerinin meşgalesiz sıkıntısından bunalmış zanaatkar babası da katılmış. Doğrusu, her üçünün de orada rahip olarak bulunması boşuna değil, çünkü yüzlerce odalı devasa bir yapı kompleksinin iç ürpertici boşluğunda her türlü konfor ve destekten yoksun bir şekilde yaşamayı, çalışma hırsının ve mesleki tutkunun ötesinde, ancak çok güçlü bir iman açıklayabilir.

Bugün Aynaroz manastırları gerek Yunanistan'da gerek Yunanistan'ın şimdi dışında kalan (Romanya gibi) ülkelerde Bizans ve Osmanlı döneminde sahip oldukları topraklardan yoksun bulundukları için, bütçeleri eskiye nazaran çok sınırlı. Fakat Yunan halkından ve Ortodoks âleminden akan bağışlar eski sabit gelirlerini aratmayacak düzeyde. Buna şimdi bir de UNESCO ve Avrupa Topluluğu'nun zengin fonları eklenmiş durumda. Çoğunun binaları yedire yedire, hissettirilmeden onarılmış, ustaca yenilenmiş ve fevkalâde bakımlı. Buna karşılık Peder Pavlos'un Saray'ı ne Aynaroz yetkililerinin ne de Ortodoks müminlerin şefkat ve cömertliğine mazhar olmuşa benziyor. Bunun bir nedeni, Saray'ın 19. yüzyılda inşa edildiği için yeterince "tarihi" sayılmaması. Ama herhalde asıl neden yeterince "Bizanslı" olmaması. Gerçekten de, Barok mimarinin mükemmel bir Rus abartısı olan bu yapı kompleksi, Aynaroz'un tam göbeğinde çürük bir diş gibi duruyor. Buna rağmen, bizim Dolmabahçe Sarayı'ndan daha dramatik ve kişilikli bir profili var. Ama yer yer çökmüş çatılarından, merdivenlerinden, paslanmış korkuluk ve parmaklıklarından, çatlamış ve solmuş döşeme taşlarından buram buram etrafa yayılan melankoli dayanılır gibi değil.

Peder Pavlos, önemli ölçüde kendi sınırlı imkânlarıyla Saray'daki dev kilisenin geniş mahzenini düzenlemiş, atölyesini de orada kurmuş. En son teknoloji ürünü bilgisayarlar da dahil olmak üzere, ikona restorasyonunda gerekli alet ve teçhizatın hiç biri eksik değil bu atölyede. İşin sanat yönünden Peder Pavlos, teknik yönünden de kardeşi Peder Maksimos sorumlu. Bir de Amerika'dan gelmiş Rus asıllı genç bir yardımcıları var. Misafirperverlik, Aynoroz'da çok güçlü bir gelenek. Peder Pavlos da, tanrı misafirlerini ağırlayabilmek için "Saray"daki boş binalardan birinin alt katını dayayıp döşemiş; üstelik kaloriferi



Peder Pavlos'un ikona atölyesinin bulunduğu Aziz Andreas Manastırı

bile unutmamış. Mevsimine göre, bazen tek tük de olsa, misafirler galiba hiç bir zaman eksik değil. Onların varlığının, manastırdaki üç pederin yalnızlığını bir nebze giderdiği düşünülebilir. Aslında baba pederin belki, ama kardeşlerin yalnızlıklarının farkına dahi varmaları zor, çünkü işlerinden başlarını kaşıyacak vakitleri yok gibi. O kadar ki, dua etmeye vakit buldukları bile şüpheli. Yalnız Aynaroz'dan değil dünyanın dört bucağından gelen yüzlerce kıymetli ikona, bu iki genç adamın elinden geçiyor. Bu gidişle atölyelerinin Rusya'daki benzerlerini aratmayacağı, hatta dünya çapında ün kazanacağı kesin. Peder Pavlos'un ikonaları incelemekte ve tamir etmekte adeta arkeologca bir doyum bulduğu besbelli. Zira çektiği "röntgen"lere bakılırsa, bazı ikonalar tıpkı geçmişi zengin şehirler ve binalar gibi, ayrı zaman dilimlerine ait birkaç kattan oluşuyor. X ışınları sayesinde, ikonaların bağrına gizlenmiş daha önceki tasvirleri keşfetmenin doyumu bu.

Cazibenin Nedenleri

Son yıllarda Aynaroz üzerine çok şey yazılıp çiziliyor. Gitgide popülerleştiği bir gerçek. İlk bakışta bu şaşırtıcı görünebilir. Çünkü Batı Avrupa'da olduğu gibi Yunanistan'da da son zamanlarda kiliselere ilginin azaldığı malûm. Ama bu, genel olarak dine ilginin azaldığı anlamına gelmiyor. Her dinin bir "arınma" veya soluklanma mekânı, tabiri caizse bir "iç bahçesi" vardır. Bu bahçe, hemen her zaman, bir şekilde cazibesini korur. Aynaroz da Ortodoksluğun "iç-bahçesi" sayılabilir. Bu bahçe yalnız Ortodoks âleminden değil, Hıristiyanlığın diğer mezheplerinden, hatta başka dinlerden insanların da ilgisini çekmektedir bugün. Az da olsa buna müslümanlar da dahil. Hatta müslümanlar arasında bazı önemli şahsiyetler de. Duyduğuma göre Ali Ağa Han'ın oğlu Sadrettin Ağa Han da bu şahsiyetlerden biri. Sık sık Aynaroz'a gittiği, hatta bazı manastırlara bir sanat vakfı aracılığıyla bağışta bulunduğu söyleniyor.

Aynaroz'a duyulan ilginin nedenleri üzerinde durmaya değer sanırım. Tek neden dini değil kuşkusuz. Tarihi, sosyal ve psikolojik nedenlerin de rolü büyük. Aynaroz'a Tanrı'nın ışığını aramaya gidenler olduğu kadar, çağdaş uygarlıktan bir süre için uzaklaşmak, zaman tünelinde gezinti yapmak veya düpedüz başlarını dinlemek için gidenler de var. Sayıları da epey kabarık.

Aynaroz'un başlıca çekiciliği tarihselliğinde yatıyor. Zaman orada tamamen durmuş gibi. Ya da ilerliyorsa, Bizans takvimine göre ilerliyor. Saatler de bu takvime ayarlı. Bu takvimde günbatımı, geceyarısına tekabül ediyor. Başta dua ve ayinler olmak üzere, tüm yaşam da bu takvime göre düzenlenmiş durumda.

Ancak bazı istisnalar olmuyor değil. Patrikin ağırlanması dolayısıyla, saatlerde bazı kaymalar oldu. Sözgelimi, Pazar günleri normalde sabaha karşı iki sularında başlayan ayini, Patrik daha geç bir saatte başlattı. Keza, normalde akşamüzerleri saat beşte kapatılan manastır kapıları, Patrikin ziyareti vesilesiyle açık tutuldu. Bunlar bile, Aynaroz'un pastoral fakat sıkı düzeninde gözden kaçmayan değişikliklerdi.

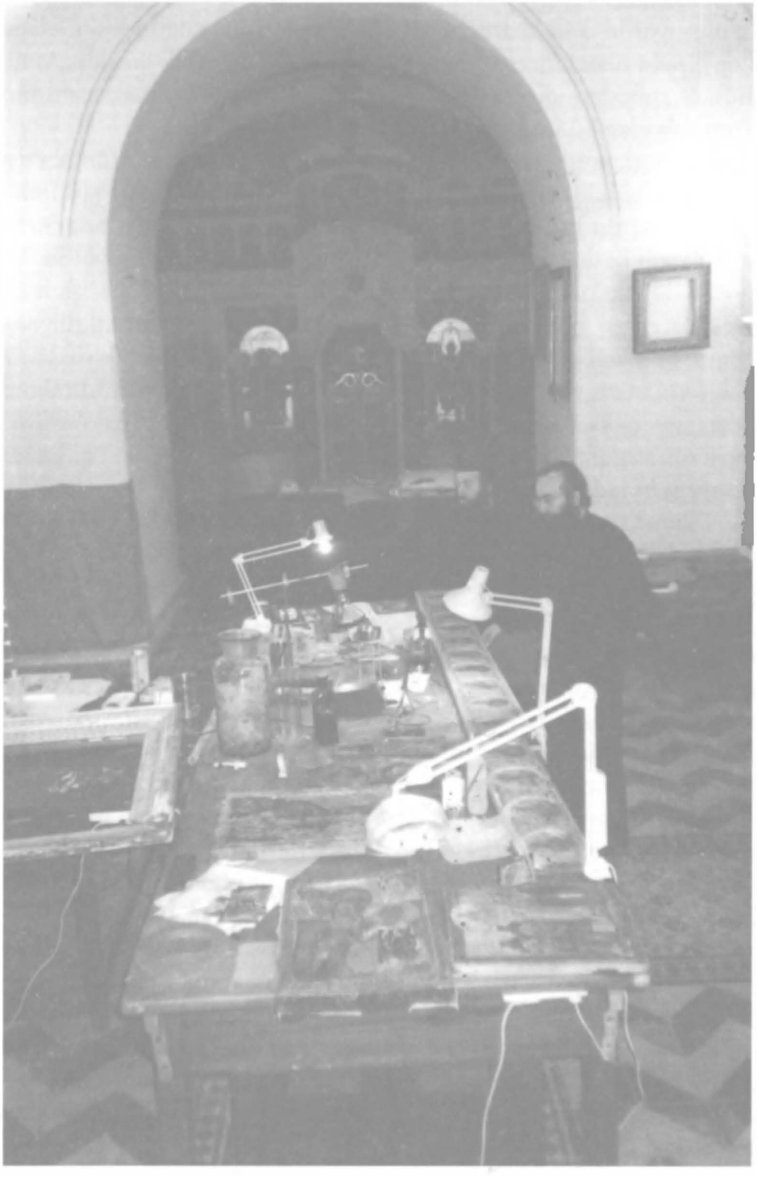
Bir diğer istisna da sofra adabındaydı. Normalde manastırdaki Ortodoks olmayan misafirlerin rahiplerle birlikte yemek yemeleri âdetten değildir. Ama bu sefer Katolik, Protestan, Yahudi, Müslüman bakılmaksızın herkes birlikte oturdu sofraya. Zaten kalabalıktan göz gözü görmüyordu. Diğer taraftan, sofrada uzun boylu sohbetlere dalmak da âdetten değildir, ama bu sefer herkesin epey gevezelik etme imkânı oldu. Gene sofrayla ilgili diğer farklılık, bizzat sunulan yemeklerin nispi zenginliğindeydi. Genelde manastırlardaki menü çok basit ve sadedir: şarap eşliğinde biraz peynir, ekmek, salata, sebze ve mercimek faslı bol bakliyat. Et yenmez; arada bir ise, özellikle Pazar günleri, balık yenir. Bol kremalı tatlıları saymazsak, bu sefer de ikram edilen yemekler asıl olarak

bunlardan oluşuyordu, ama abartılı ölçülerde. Örneğin aynı öğünde önce laos, ardından da çipura olmak üzere çifter porsiyon kocaman balık tabakları önümüze konunca, sofradan tıka basa tok bir şekilde kalkmaktan başka şansımız olmadı. Oysa sofradan bu şekilde kalkmak da âdetten değildir.

Patrikin ziyareti ve 1000. Yıl kutlaması dolayısıyla manastırda görülen daha "yapısal" bir değişiklik de, Zenofondos manastırında ilk defa bir tarih müzesinin açılmasıydı. Bu müzede sergilenenler, Aynaroz manastırlarında birikmiş muazzam tarih hazinesinin ancak çok ufak bir kısmını oluşturuyordu. Bu hazinenin esas büyük kısmı, uzun bir toplama ve sınıflandırma uğraşının ardından, ilk defa geçen yıl Aynaroz dışına taşınmış ve Avrupa'nın kültür başkenti seçilmesi münasebetiyle Selanik'te sergilenmişti. İmparator buyruklarından padişah fermanları ve beratlara, nadir kitap ve mektuplardan türlü ikona ve kutsal emanetlere kadar, bu hazinede yok yok. Tıpkı İstanbul'daki arşivler gibi, tarihçilerin asırlarca uğraşsalar kolay kolay tüketemeyecekleri miktarda malzeme mevcut burada.

Tabii, Aynaroz'un tarihselliğinin de belirli bir değişime tâbi olduğu su götürmez. Bizzat müzelerin açılması, bu değişimin en açık göstergesi. Bir yerde müze açılmışsa, o yer artık tarih olmaktan çıkmış demektir. Bu temel ve felsefi anlamda Aynaroz da modern dünyanın bir parçasıdır elbet. Ayrıca müze açmak, kendi dışına çıkma ve dış dünyaya açılma yönünde bir istek ve iradeye işaret eder. Aynaroz'un da yakın zamanlarda eskiye oranla dışarıya epey açıldığı kesindir. Gene de, günlük yaşamının tarzı ve temposu bakımından, Batı'daki emsalleriyle kıyaslandığında bu açılımın epey sınırlı kaldığı görülecektir. Örneğin birkaç ay önce içinde çok sayıda Velasquez ve erken dönem Picasso bulunan enfes müzesini görmek için gittiğim Barselona yakınlarındaki Monserrat manastırını gözümün önüne getiriyorum da, doğrusu mukayese bile kabul etmez. O manastırda yaşayanlar ruhlarını çoktan satmış olmalı. Her şey, tamamen kitle turizminin işgali altında orada. Aynaroz'daki manastırların, her köşesi, her merdiveni, her koridoru turist otobüslerinin koltuk sayısına göre parsellenmiş bu Katolik manastırıyla hiçbir benzerliği yok. Aynaroz'da kitle turizmini karşılayacak ne bir altyapı ne de anlayış mevcut. Zaten oraya girmek, Kariye kasabasındaki yetkililerden veya doğrudan doğruya Patrikhane'den alınacak izne bağlı. Bu izin de herkese o kadar kolay verilmiyor. Hele turist kafilelerine hiç. Aynaroz'a giden yabancıların "turist"ten çok "misafir" muamelesi görmeleri de böyle mümkün herhalde.

Aynaroz'u çekici kılan bir unsur da mimari ve doğal güzelliği. Buradaki manastırlar ve diğer yapılar öylesine bir sabır ve sadakatle korunmuşlar ki, insanın Yunanistan'ın öteki bölgelerindeki her türlü "imar kıyımı"nı unutası, hatta affedesi geliyor. Yunanistan'daki imar kıyımı ki, bizdeki kadar devasa boyutlarda olmasa da, bizdekini hemen akla getirecek kadar çarpıcıdır.



Aziz Andreas'ta ikona restorasyonu

Aynaroz'daki yapılar, esasen Bizans döneminde inşa edilmiş olmakla beraber, son görünümlerini Osmanlı döneminde kazanmışlar. Bu bakımdan Bizans'tan Osmanlı'ya geçişin ve bu geçişteki sürekliliğin ilginç bir yansıması durumundalar. Tabiatıyla, yalnız mimaride değil her alanda derinden hissedilen bir süreklilik bu. Manastırlardan çevrelerindeki uzun boylu selvilere akseden, selvilerden de göğe uzanırcasına yankılanan ilâhileri duyduğumuz zaman, örneğin klasik Türk musikisinden bildiğimiz bazı makamları bu ilâhilerde fark etmememiz zor. Nitekim iki müzik arasındaki bu süreklilikten ötürüdür ki yakın zamanlara kadar Aynaroz'dan bir sürü muganni ve korocu İstanbul'un yolunu tutup Beşiktaş'taki devlet konservatuarında eğitim görürlermiş. Zira o makamları Yunanistan'da öğrenecekleri bir yer yokmuş. Benzer şekilde, Osmanlı mimarisiyle ilgilenen bizdeki restorasyon mimarlarının bazı detayları daha yakından gözlemleyebilmek için günün birinde Aynaroz'un yolunu tutmaları pekâlâ mümkündür.

Doğa itibariyle Aynaroz Yunanistan'ın her hangi tipik bir köşesi olamayacak kadar yeşil. Adanın bir mikroklima olduğu söyleniyor ama, teknik anlamda doğruluk derecesini bilemiyorum bunun. Ancak çevresindeki coğrafya ile epeyce keskin bir tezat oluşturduğu, üstelik kendi küçücük yüzölçümü içinde bile zengin bir flora çeşitliliği sunduğu açık. Adanın güneybatı yüzüne daha yumuşak bir zeytin yeşili hakimken, kuzeydoğu yüzündeki koyu yeşil örtü, Karadeniz'i andırıyor. Bu bölgede yoğun kestane ormanlarının bulunması boşuna değil. İkonaların yapıldığı kestane ağaçları da bu ormanlardan çıkıyor.

Aynaroz tam bir çevreci cenneti sayılabilir. Çünkü çevrecilerin çok üzerinde durduğu "sürdürülebilir kalkınma" modelinin adeta minyatürü olan bir üretim tarzı var adada. "Bir lokma bir hırka" zihniyetinin gerekleri uyarınca tüketimin fevkalâde mütevazı bir düzeyde kalması, üretimi de sınırlı tutmuş. Bunun sonucu olarak, başta ormanlar olmak üzere adanın doğal kaynakları üzerinde hiçbir baskı yok. Bu bakımdan ada tam bir doğal park görünümünde. Ancak güzelliği doğasının vahşiliğinde veya dokunulmamışlığında değil, bozulmadan işlenmişliğinde yatıyor. Bu işlenmişlikte Fransız parklarındaki simetrik müdahalecilikten çok, İngiliz bahçelerindeki serbestliğin ve kendiliğindenliğin izleri var. Tabii Akdeniz'e özgü bir yumuşaklığın izleri de cabası.

Patrik, Aynaroz'u bir çevreci cenneti olarak korumaya kararlı. Patrikin çevre sorunlarına ilgisi Türkiye'deki çalışmalarından da biliniyor. Özellikle Karadeniz konusundaki girişimleri epey yankı uyandırmıştı. Aynı hassasiyeti Aynaroz'a da göstermesi doğal. Nitekim bu sefer manastırların baş sorumlularını toplayıp hepsine Aynaroz'daki doğal dengenin muhafazası yönünde telkinlerde bulunduğunu, hatta talimatlar verdiğini duydum. Bu ve benzeri müdahaleleriyle, Hıristiyan cemaati içinde adının "Yeşil Patrik"e çıkması boşuna değil galiba.

Ancak belirli bir denge çerçevesinde de kalsa, adada gözle görülür bir değişim, bir "kalkınma" var. Bu kalkınma en bariz şekilde yol yapımında görülüyor. Kariye'den Zenofondos manastırına yeni açılan şose yol, o mutad mecazla ifade edersek, yeşile bıçak gibi saplanmış. Artık manastırların elektriği de var. Ama belki de biraz özerklik gereği, jeneratör elektriği bu; Yunanistan'daki şebekeye bağlı değil.

"Kalkınma" konusunda Aynaroz'da da görüş farklılıkları eksik değil. Kimileri çağdaş yaşamın nimetlerinden biraz daha yararlanmaya meyyalken, başkaları bu yönde atılan en ufak bir adımı bile kendi öz ve amaçlarından bir taviz olarak görüyor. Üstelik bu görüş ayrılıkları yalnız rahipler arasında değil, manastırlar arasında da mevcut. "Liberal" manastırlar var, tutucu manastırlar var. Patrik bütün bunları hesaba katmak ve aralarında bir denge gözetmek durumunda. Ancak Patrikin bu konudaki hassasiyetine rağmen, otoritesine karşı çıkanlar da yok değil. Bunlara Aynaroz'un "fundamentalist"leri demek herhalde uygun olur. Her yerde olduğu gibi, Aynaroz'da da bunların sayısı hayli sınırlı. Daha çok Esfigmenos manastırında toplanmış durumdalar. Zaten adadaki yirmi manastır içinde Patrikin otoritesini tanımayan tek manastır bu.

Bu "isyancı" manastırda yaşayanların Patrik'le uyuşmazlığına dair rivayetler çeşitli. Örneğin, Patrikin birkaç yıl önce Vatikan'la yakınlaşma girişimine "ifrit" olduklarını duydum. Hiç de yeni olmayan, fevkalâde klasik bir tavır. Burada yer ve bilgi darlığından giremeyeceğimiz başka girift meselelerin de bulunduğu açık. Ancak tahminim o ki, sözkonusu uyuşmazlığın bir –belki bilinçaltı– nedeni de, Patrikhane ve Aynaroz sakinleri arasındaki hatırı sayılır yaşam ve algılama farklarında yatıyor. Başta Patrik olmak üzere, çevresindeki metropolitlerin sanırım hiçbirinin geçmişinde Aynaroz deneyimi yok. Her biri hayatlarında en fazla birkaç hafta kalmışlar orada. Fazlasıyla şehirli ve kozmopolitler. Tabiatıyla kilise ve manastır hayatı arasında her zaman her yerde belirli farklar vardır. Fakat Patrikhane'nin özellikle de Patrikin şahsi özelliklerini düşünürsek, sözkonusu farklar tam bir tezat oluşturacak kadar belirgin. Sözgelimi, Atina başpiskoposu Hristodulos'la kıyaslandığı zaman bile (ki kendisi de önceleri hukuk tahsili görmüş ve Atina'nın göbeğinde oturan bir zattır), Patrikin çok daha derin bir şehir kültürünün ve buna koşut geniş bir ufkun insanı olduğu hemen anlaşılıyor. İşte bu niteliklere sahip bir ruhani liderin, hem de artık epey uzaklarda kalmış "Konstantinopolis"teki makamından uzanarak Aynaroz'un işlerine karışması, bazı keşişleri rahatsız etmiş olabilir.

Ancak yukarıda belirttiğim gibi, bunların sayısının çok sınırlı olduğunu sanıyorum. Her halükârda unutmamak gerekir ki, Konstantinopolis'teki o makam, sadece tarihsel nedenlerle değil, biraz da uzaklarda kaldığı için, Aynaroz'un sakinlerinin büyük çoğunluğu için bir saygı, hayranlık ve hasret kaynağıdır. Nitekim gerek bu makamından, gerek kendi kişisel karizmasından ötürü Patri-

kin Aynaroz'da büyük saygı gördüğünden hiç kuşku yok: Aynaroz'un kıblesinin İstanbul olduğu açık. Ancak pusulanın hiç şaşmamasının bir nedeni de, bizzat rahiplerin ve manastırların kendi içlerinde zaman zaman su yüzüne çıkan gerilim ve çekişmeler. Yolculuk sırasındaki bir sohbetimizde, Patrikhane'den yüksek bir yetkili bu durumu bana şöyle izah etmişti: "Aynaroz'dakilerin bizle arada bir problemleri olabilir. Fakat onlar yalnız bizle değil, kendi aralarında da kavga ederler zaman zaman. Kavga edince de, nihai çözüm ve arabuluculuk için daima bize gelirler." Tüm ruhani ve kutsal karakterine rağmen, sonuçta Aynaroz'un da bir insan topluluğu olduğunu unutmamak gerekiyor. Bu bakımdan, o bildik "imparatorluk politikası" orada da geçerli.

Aynaroz'un çekiciliğinin nedenleri üzerinde duruyorduk. Şimdi, bu nedenlerin biri de emsalsizliğidir kuşkusuz. Belki Budist Tibet'i saymazsak, Aynaroz'un dünyada bir benzeri yoktur sanırım. Sık sık Vatikan'a benzetilir, ama bu benzetme de ancak çok dar bir çerçevede anlamlıdır. Aynaroz, gerçekten de Vatikan gibi belli sınırları olan özerk bir bölge üzerinde kuruludur. Ama Vatikan gibi bir devlet değildir. Kuruluş ve yapısı da Vatikan'ın hiyerarşisine benzemez. Aynaroz'a bazen "manastırlar cumhuriyeti" denir. Daha özgül şekilde, bu "cumhuriyet"in bir tür federasyon hatta konfederasyon olduğu söylenebilir. Aynaroz içindeki her manastırın belirlenmiş sınırları ve kendi bağrından çıkardığı kendine ait bir yönetimi vardır. Normalde, Fener Patrikinin Aynaroz üzerindeki otoritesi semboliktir; ama bu otorite, sözgelimi İngiliz hanedanının İngiltere veya İngiliz Milletler Topluluğu üzerindeki sembolik otoritesine benzemez, çünkü bizzat sembolizm İngiltere'de olduğundan çok daha derine işleyen bir olgudur Aynaroz'da.

Aynaroz'daki manastırların yalnız dışarıya değil birbirlerine karşı da ne kadar özerk olduklarını bizzat yaşam tarzlarındaki farklılıklardan anlamak mümkün. Geleneksel olarak en temel farklılık, "komünist" manastırlarla "bireyci" manastırlar arasındadır. "Komünist" manastırlarda kişisel eşyalara varıncaya dek, özel mülkiyet tamamen yasaktır. Herkes aynı çatı altında yaşar ve tüm ihtiyaçları manastır tarafından karşılanır. Bu manastırlarda tam bir kışla düzeni hakimdir. Günün sekiz saati duaya, sekiz saati çalışmaya, diğer sekiz saati de dinlenmeye ayrılmıştır. Yönetim, oldukça dikey bir piramid içinde, manastırda en az altı yıl yaşamış rahiplerce hayat boyu seçilen "higumen"e aittir. "Kinobitik" ("kinovion": ortak) sıfatıyla adlandırılagelen bu manastırlardan farklı olarak, "idioritmik" ("kendi ritminde") denen "bireyci" manastırlardaki yönetim daha yatay ve katılımcı sayılabilir. Bu tür manastırlara bağlı rahipler, birbirinden ayrı bölümlerde, hatta manastırların duvarları dışında kalan bir takım bağımsız zaviye ve hücrelerde ("kelya") yaşarlar. Bu hücreleri kendilerine ait kişisel eşyalarıyla istedikleri gibi düzenlemekte ve hayatlarının sonuna kadar kullanmakta serbesttirler. Manastırda birarada yaşadıkları durumlarda ise duaları-

nı ve ayinlerini birlikte yaparlar ama dinlenme ve çalışma faslında "kendi ritimleri"ne göre hareket ederler.

Aynaroz'un uzun tarihinde kâh kinobitik sistemin, kâh idioritmik sistemin ön plana geçtiği görülür. Kuruluş dönemini kinobitik sistem belirlemiştir; şimdi de bu sisteme topyekûn bir dönüş var. Birkaç yıldır, artık hiçbir manastırda idioritmik sistemin yürürlükte olmadığı söyleniyor. İleri sürülen nedenler de, bu sistemin yaşlanan rahiplerin tek başına hayatlarını sürdürmelerine ve bakımlarına bugünün standartlarıyla elvermediği kabilinden, daha çok "pratik" sayılabilecek nedenler.

Aynaroz'daki yaşamın hâlâ tamamen zanaatkâr düzeyde bir işbölümüne dayandığı belli. Özellikle kinobitik sistemin keskin hatlarında daha da belirgin bu. Örneğin, dünyanın dört bucağından gelen hacıları manastırın kapısında karşılayan "portaris", onları manastıra yerleştiren ve kılavuzluklarını yapan "arhondaris", koro ve ayinleri yöneten "tipikaris", yemekhaneye bakan "trapezaris", iaşeye bakan "arsanaris", ahçı "mayiras", hastalara bakan "yirokomos", ahır ve hayvanlara bakan "vurdunaris" ya da kütüphaneci "vivliofilaks" gibi nispeten genelgeçer sıfatların yanı sıra, bir demir parçasıyla tahtaya vurup dini bayramların ve litürjilerin önemli anlarında keşişleri duaya çağıran "kambanaris", yemek boyunca minberden dualar okuyan "anagnostis", sırf şaraplara ve alkollü içkilere bakan "dokiyaris", manastırın daha çok ikonalardan oluşan hazinesinden sorumlu "skevofilaks" ya da keşişlerin toplantı salonu olan "sinodikon"un bekçisi "sinodikaris" gibi daha özgül ve "rustik" sıfatları da kapsayan bir işbölümüdür buradaki. Ve görünürde, diğerlerine göre hiç de marjinal kalır bir tarafı yoktur bu sıfatların.

Aynaroz'daki yaşam, yönetim ve işbölümü biçimlerinin yalnızca tarihçileri veya tarih meraklılarını ilgilendirdiği sanılmamalı. Bunlar sosyologların, hatta iktisatçıların bile ilgisini uyandırıyor. Geçenlerde Atina'daki bir konferansta Stavros Teofanides adında bir iktisat profesörüyle tanıştım (kendisi aynı zamanda Yunan Ekonomi Derneği'nin başkanı). Bana, derslerindeki yönetim bahsinde Aynaroz'u bir "özyönetim" modeli olarak okuttuğunu söyledi ve bu konuda yazdığı bir denemeyi verdi. Profesörün dediğine göre, Aynaroz'u kapsayan bir girdi-çıktı analizi bile yapılmış. Aynaroz üzerinde çok geniş bir literatür olduğunu biliyordum, ama bu kadarını tahmin etmiyordum doğrusu. Eğer gerçekten böyle bir analiz varsa, eşsiz bir analiz olmalı. Çünkü Aynaroz gibi, üretimi olan, ancak yeniden-üretimi olmayan bir başka "ülke" yok herhalde yeryüzünde. Yeniden-üretim yok, çünkü doğum yok, sadece ölüm var. Doğum yok, çünkü kadın yok. Adadaki hayat, taşıma suyla velhasıl.

Bu kadın meselesi Aynaroz'un bir diğer özelliği; hatta adanın ününe ün katan bir özelliği denebilir. Bilindiği gibi Aynaroz'a kadınların girmesi yasak. Değil kadın, dişi sineğin dahi giremeyeceği şaka yollu söylenir sık sık. Bu yasa-

ğın nedenleri spekülasyona hayli açık. Hıristiyanlık mitolojisinde kadının günahla hatta şeytanla ilişkilendirildiği belirli özgül anlar hatırlanarak, acaba doğrudan doğruya hıristiyanlık doktriniyle mi ilgili diye sorulabilir. Konu açıldığı zaman, görüştüğüm rahipler Aynaroz'un kendisini Meryem Ana'nın kutsal kişiliğinde de olsa sonuçta resmen bir kadına adamış bir ülke olduğunu, kadın yasağının doktriner değil "pratik" nedenlerden kaynaklandığını ve bunda kadınlar açısından gocunacak bir durum olmadığını söylediler. Tabii gocunan kadınlar yok değil. Örneğin Papandreou döneminin kültür bakanı Melina Mercouri, Aynaroz'daki kadın yasağının kaldırılması için girişimlerde bulunmuş ama bir sonuç alamamış. Kabul etmek gerekir ki, kadın yasağını geleneğin bir ürünü olarak gören ve gelenekleri kurcalamayı doğru bulmayan kadın sayısı da epey kabarık. Buna bir de yasağı düpedüz onaylayan hatta erkeklerini seve seve Aynaroz'a yollamaktan kaçınmayan kadınları eklersek, bu sayının daha da kabarıklaşacağı ortada. Belki de bu yüzden, kadın yasağının altında aslında kadın parmağı bulunduğunu iddia edenler dahi var. Doğrusu, gülüp geçilecek bir espriden ibaret olduğu çok şüpheli bu iddianın. Hele yolculuk boyunca Patrike yapılan en büyük tezahüratın, Aynaroz açıklarında bekleyen bir gemi dolusu kadından geldiği hatırlanırsa.

Kıssadan Hisse

Aynaroz'da gördüklerim, ister istemez bazı düşüncelere de götürdü beni. Patrikin Yunan ve Türk toplumlarındaki konumundan din-devlet ilişkilerine varıncaya kadar, genelde hayli tartışmalı konuları içeren düşüncelerdi bunlar. Kıssadan hisse kabilinden birkaçı üzerinde kısaca durmak istiyorum.

Yukarıda Patrikin Aynaroz sakinleri arasında nasıl sevilip sayıldığını söylemiştim. Ancak orada gördüğüm insanlar arasında, sınırlı sayıda da kalsa kiliseyle ve dinle doğrudan alâkası olmayan, profesör, işadamı, sanatçı türünden sivil, hatta "laik" bir kesim de vardı. Bunların yanı sıra, dış ülkelerden, özellikle Doğu Avrupa ve Balkan ülkelerinden gelen benzer türde yabancılara da rastlanıyordu. Gerçek olan şu ki, Patrikin bu daha geniş kesim nezdinde de hatırı sayılır bir saygınlığı vardı. O kadar ki, patriklik makamının bütün bir Yunan toplumunun, hatta tüm Ortodoks toplum ve topluluklarının kolektif bilincinde hayli içselleşmiş özel bir yeri bulunduğunu fark etmemek güçtü. Aynaroz'da tanık olduğum durum, zaten iyi bildiğim bu gerçeğin renkli ve panaromik bir fotoğrafı gibiydi.

Bu fotoğraftan Türkiye açısından çıkarılacak sonuç belli: Patrik, bir Türk vatandaşı ve Türkiye'deki bir kurumun başı olarak idari yönden yalnızca İstanbul valisinin hatta düpedüz Fatih kaymakamının muhatabı olabilir ama, ruha-

ni bakımdan yalnızca İstanbul'daki ikibin küsur nüfusluk Rum cemaatinin başı olmadığı ortada. Bu bağlamda Patrikin "ekümenik" karakterini görmezden gelmek, bu yetmiyormuş gibi bir de alenen reddetmek, ancak halihazırdaki tarihsel ve sosyal gerçekliğe açıkça ters düşmekle mümkün. Devletimizin ebedi bekçisi olan fevkalâde milliyetçi büyüklerimizin yaptığı tam da bu maalesef. Patrikhane konusundaki hissiyatlarının değişmesi elbette beklenemez, ancak bu ekümeniklik konusunda aşırı gayretkeşlikten bir nebze sıyrılıp, daha akılcı hareket etmeleri beklenebilir. Çünkü görebildiğim kadarıyla, Türk yetkililerin ekümeniklik ünvanını Patrik'ten esirgemelerinin Patrike büyük bir zararı yok; ama bu esirgeme gayretkeşliğinden vazgeçmelerinin onlara en azından uluslararası kamuoyu önünde gülünç duruma düşmekten kurtulmak gibi küçümsenmeyecek bir kazanç sağlayacağı açık. Doğru hesaplanırsa, bu kazancın beraberinde getireceği manevra kabiliyeti ve "reel politik" imkânlar da cabası.

Diğer taraftan, Aynaroz yolculuğu esnasında Patrikin yalnız Ortodoks toplum nazarında değil, bizzat Yunan devleti nezdinde de ne kadar ciddi bir ağırlığı olduğu bir kez daha çıktı ortaya. Yukarıda da belirttiğim gibi, başta Yunanistan cumhurbaşkanı olmak üzere tüm devlet erkânı Patriki karşılamak üzere Aynaroz'da buluşmuş gibiydi. Patrik mi manastırın 1000. Yılını kutluyordu, yoksa devlet mi Patrikin gelişini kutluyordu, belli değildi pek. Yanına yaklaşabilen bütün devlet erkânı arasında Patrikin elini öpmeyi ihmal eden çıkmadı. Bu ihmale düşmeyenlere, başbakanlığının yanı sıra "sosyalist" PASOK partisinin başkanlığı sıfatını taşıyan Simitis de dahildi. Dahası, Patrikin elini öpmek için kuyruğa girenler, devletin sivil kesiminden değildi sadece. Askerler de kuyruğa girdiler; giremeyenler de ne kadar uzakta kalırlarsa kalsınlar, hazırola geçip selam durdular. Daha Aynaroz'a ayak basmadan, gemimiz henüz adanın sisli açıklarında seyrederken, bizi bir Yunan savaş gemisinin karşılaması, imparatorlara lâyık bir devlet töreninden farksızdı. İşin ilginç yanı, ister asker ister sivil olsun, devletin hiçbir kesimi Patrike gösterdikleri saygıyı adanın sakinlerinden esirgemedi. Devlet erkânı ile rahipler arasında dikkat çekici bir uyum ve yakınlık seziliyordu.

Böyle bir manzara Yunanlılar'a elbette doğal gelebilir, ama dışarıdan bakanlara yadırgatıcı gelebilecek yönleri olduğu da kesin. Türkiye'den bakınca, özellikle milliyetçilerimize nasıl geleceği malûm. Ancak meselelere salt Türklük-Yunanlılık açısından değil, daha genel planda din-devlet ilişkileri açısından bakan laiklere de epey yadırgatıcı geleceği açık. Çünkü bu manzara, Yunanistan'ın temelde teokratik bir devlet olduğuna dair zaman zaman ileri sürülen iddiayı birçok bakımdan doğrular nitelikte. Gerçekte böyle bir iddia tam anlamıyla kabul edilmese de, ortada hayli teokratik bir "durum" olduğu aşikâr. Hiç kuşku yok ki, laik geleneğin hakim olduğu ülkelerde böyle bir duruma rastlanmaz. Bu durum bir yönüyle, kilisenin devletin bir kurumu, papazların da dev-

letin memurları olduğu Bizans geleneğinin pekâlâ doğrudan bir uzantısı sayılabilir. Ama bu şekliyle, yalnız laikleri değil, bizzat bazı hıristiyanları da yadırgatması kuvvetle muhtemeldir. Nitekim, yadırgattığını zaman zaman dile getirmekten geri durmayan bazı Hıristiyan din adamları da vardır. Doğallıkla, hıristiyanlığın özündeki o devlet ve genelde askercil değerler karşısında durma yahut direnme refleksini yitirmemiş din adamlarıdır bunlar.

Bütün bu yadırgatıcı yönlerine karşılık, Aynaroz'daki bu "kutsal uyum" manzarasının, özellikle Türkiye'de yaşayanlar açısından düşündürücü tarafları olduğu açık. Türkiye yetmişbeş yıldır laik olduğunu savunuyor ve bununla övünüyor, üstelik yalnız cumhuriyetinin değil, demokrasisinin kaynağını da bu laikliğinde arıyor; fakat hâlâ demokrasisini de dinini de neresine yerleştireceğini bilemez bir görüntü içinde. Cami-kışla çekişmesi dediğimiz olgu, artık kendisini toplum dokusunun en ufak hücrelerinde bile hissettirmekte. Oysa Yunanistan'da benzer bir kilise-kışla çekişmesi yok. Tam tersine, en azından Aynaroz'dakine benzer özel anlarda, "uyum"un da ötesinde adeta bir "kaynaşma"ya tanık oluyoruz. Kuşkusuz, Yunanistan'da da dinle devlet, hatta dinle toplum arasında ciddi pürüzler mevcut. Ama hiçbiri, Türkiye'dekiyle kıyaslanır gibi değil.

Tabiatıyla, bu durumun birçok nedeni var. Başlıcası, malûm, iki ülkenin dinleri arasındaki farklarla ilgili. Hıristiyanlık, "Sezar'ın hakkı Sezar'a, İsa'nın hakkı İsa'ya" düsturunun simgelediği bir çerçevede, dinle devlet arasında belirli bir "sözleşme" zemininin oluşmasına daha kolay geçit veren bir din. Aynı şeyi İslam için söylemenin zorlukları ise ortada.

Fakat hepimizin bildiği bu ve benzeri nedenler bir yana, gerçek şu ki, hiç değilse din-devlet ilişkisi açısından Yunanistan Türkiye'ye oranla çok daha az parçalanmış, az bölünmüş ve kendiyle daha az kavgalı bir toplum görüntüsü veriyor. Aynaroz'daki manzaradan birçok sonuç çıkabilir, ama çıkan önemli bir sonuç da bu işte. İlginç olan şu ki, sözünü ettiğimiz bazı "teokratik" özelliklerine rağmen, Yunanistan ana hatlarıyla demokratik bir ülke. Şarka, daha da özgül olarak Balkanlar'a has bazı etnik takıntıları, insan hakları ihlalleri ve kötü alışkanlıklarına rağmen, demokratik kurumlarını iyi kötü oluşturmuş ve rayına oturtmuş bir ülke. "Teokratik" olması, demokratik olmasını her nasılsa pek engellemişe benzemiyor. Hatta bazı teokratik ve demokratik unsurlar, girift bir şekilde iç içe geçmiş gibi.

Bu, herhalde hepimizi, ama özellikle de bizdeki laiklik partizanlarını düşündürmesi gereken bir durum: teokrasi karşıtlığı, anlaşılan kendi başına demokrasiyi getirmenin de korumanın da bir garantisi değil. Demokrasi için, teokrasi karşıtlığından daha başka şeylere ihtiyaç var.

EVRENİN SESSİZLİĞİ

Bülent Somay

Defter *'in 35. sayısında Saffet Murat Tura'nın bir yazısı yayınlandı: "Bir Ses Gelseydi Eğer". Bir açıdan felsefi bir deneme, bir açıdan Yalomvari (kurgusal) bir "vaka öyküsü", bir açıdan ise psikanalizin anlamı üzerine bir tavır bildirisi. Yazıda beni en çok ilgilendiren, yazarın katışıksız dürüstlüğü oldu. Kendi mesleğini de (psikoterapist konumunu) açıktan açığa alaya alan, "hastası" olarak kurguladığı figürün aslında kendisinin bir parçası olduğunu (ya da tam tersi, kendisinin o "hasta"yı oluşturan insan tipinin, kuşağın, toplumsal/kültürel grubun bir üyesi olduğunu) gizlemeyen, sorduğu soruları cevapsız bırakmaktan korkmayan bir dürüstlük. Böyle bir yazıya "cevap" yazılamaz, olsa olsa bir birlikte düşünme çabasında bulunulabilir. İki elin sesi var. Saffet'in kurguladığı durumu kabul edip üzerine kendi mütalaalarımı da katarak, sorulan soruları biraz daha netleştirmek ve en azından* bir *cevap önerisinde bulunmak istedim.*

I.

Silentium Universi: Evren sessiz midir gerçekten? Milyarlarca yıldız, milyarlarca gezegen, quasar'lar, kara delikler ve nötron yıldızları. Muazzam bir gürültü çıkarmaz mı bunların her biri kendi yollarında giderken? Ama gene de evrene "sessiz" diyoruz. Neden "ışıksız" değil? Evren ne kadar ışıksız ise o kadar sessiz, daha fazla değil. Ses uzay boşluğunda yol almaz, ama radyo dalgalarına, kozmik dalgalara dönüşerek bize ulaşmayı başarır gene de. Ama evrende eksik olan (*bize* eksik gelen) şeyi, görme duyumuzla değil de işitme duyumuzla açıklamayı yeğliyoruz. Oysa insanlık kültürü esas olarak görsel değil midir? Her şeyi görme duyumuz üzerinde temellendirmez miyiz? Öyleyse neden evrende bize eksik gelen çok önemli, hayati bir unsuru "sessizlik"le tanımlıyoruz? "Ses"in "anlam"la kurageldiği metaforik ilişkiden olsa gerek. Yoksa, evrenden bize sonsuz sayıda "ses" geliyor; sorun şu ki biz onları anlamlandıramıyoruz.

II.

James Gunn'ın "The Listeners" öyküsünde, dev uzay teleskoplarıyla uzayı "dinleyen" bir insan grubu anlatılır. Sürekli bir dip gürültüsü, bir hışırtı vardır, ama

esas beklenen şey, bir mesaj, bir "*sum!*" ("Ben varım!") duyurusu gelmez bir türlü. Evrende yalnız olduğumuz duygusunu kıracak bir haber bekleriz. Zaten o "yalnızlık" da bizim kişisel yalnızlığımızın megalomanik bir yüce tezahüründen başka nedir ki? Evrense bize kayıtsız kalır. Ses verir, ama konuşmaz. Oysa birileri "ben varım!" deseydi, biz buradan, yani onların bu duyurusundan, düşündüklerini ("*Loqui quod sum ergo cogito!*": Varım diyorum, öyleyse düşünüyorum!), bizim gibi olduklarını, bizim kozmik ölçülerde büyümüş benzerlerimiz olduklarını çıkaracaktık. "Dinleyenlerin" bekledikleri de budur zaten, "öteki"ni duymaktan ziyade dev, kozmik boyutlarda bir ayna bulmak. Bunun boş çıktığı ölçüde de evrende bir "eksik" olduğu duygusuna kapılıyoruz. Eksik olan tek şey bizim için bir ayna aslında. Anne. Fallus.

III.

Silentium Universi üzerine, evrenin sessizliği üzerine en çok düşünenlerden biri herhalde Stanislaw Lem'dir. Bilimkurgu yazarı, filozof ve kozmolog. Başyapıtı *Solaris* te, tüm bir gezegenin yüzeyini kaplayan, canlı ve bilinçli bir okyanusu anlatır. Okyanus "tek"tir, o yüzden de iletişim gibi bir kavramla hiç tanışmamıştır. İletişim kurulacak başka bir varlık olmadığında, iletişim kavramı da varolamaz. Dolayısıyla bu okyanus için evrenin sessizliği mutlaktır. Ama bir gün insanlar çıkagelir ve bu okyanusun hareketlerinden, varoluşundan kendilerine bir mesaj çıkartmaya çalışırlar. Onu "duymaya" çalışırlar. Okyanus ise ilk kez kendisinden başka bir varlıkla karşılaşmıştır. Mesaj falan vermiyordur. Mesajın ne olduğunu bile bilmiyordur. Okyanusun üzerinde dolaşan bu minnacık yaratıklara yaptığı tek şey, zihinlerine uzanmak, gizli arzularını yakalamak ve o arzuları gerçek kılmak olur. Gerçekleşen "ulaşılmaz arzu"ların insanlarda yarattığı tek tepki ise dehşettir. Romanın kahramanı Kelvin, yıllar önce intihar eden karısının hayaliyle yaşar, onu özler ve onun intiharından ötürü suçluluk duygularıyla kavrulur. Okyanus ona karısını verir, eksiksiz, hatırasındaki haliyle. Romanın önemli bir bölümü, Kelvin'in bu "hediye"yi imha etmeye çalışmasını anlatır. Kısacası, evren bize bir ses verseydi, biz o sesi duymamaya, duymamayı başaramıyorsak, sesin kaynağını imha etmeye çalışacaktık. *Objet petit a*'nın varoluş koşulu, ulaşılmadan kalmasıdır.

IV.

Anlamlandırma eksikliği, fallus yokluğuna denk düşüyor. Nasıl hayatımız boyunca olmayan bir fallusu yaratmaya çalışıp duracaksak, bizimle konuşmayan, bize "ses vermeyen" şeylere de bir anlam yüklemeye çalışacağız. Doğmuş olmanın bedeli bu.

V.

Yüklediğimiz her anlam, bize bir iktidar kırıntısı verecek. Anlamlandırma imkânsızlığı ise total empotans. Katatoni. Saffet'in muhayyel hastasının şikâyetlerinden biri de bu olsa gerek: Kadın erkek hepimizin geçici ya da kalıcı, kısmi ya da total sorunu: Empotans.

VI.

Empotans, iktidarsızlık. Hemen öteki uç akla geliyor: Omnipotans, kadir-i mutlak olma hissi. Az sayıda erkeğin fiziksel kaynaklı empotansını (ki buna "ereksiyon yokluğu" demek daha doğru belki) bir yana bırakalım. Aslında kadın-erkek, tüm empotanslar, kırılmış, tamamlanamamış bir omnipotanstan başka nedir ki? Fallusumla dünyayı yerinden oynatamayacaksam (oynatamayacağıma göre), ereksiyonun ne faydası var?

VII.

"Bir ses gelseydi eğer..." Varlığımız da fallusumuz gibi olmalı. Eğer bizim atomik varlığımıza koca evrenden, bütünden bir cevap gelmiyorsa (gelmeyeceğine göre), varolmasak da olur. Diğer atomların verecekleri cevaplar ise yok hükmünde sayılır.

VIII.

Atomun (gerçekleşemez) arzusu, bütünle yüzyüze gelmek, kendini bütünün aynasında görmek. Atom diğer atomları yok sayıyor (oysa bütünü bütün yapan onlar). O yüzden Saffet'in hastası, "Gençliğindeki komünistlik yıllarında bile alttan alta daima biraz kuşkuyla, kendisini biraz dışarıda tutarak yaklaşmış olan bitene." O yıllarda herkes bütünün bilinebileceğine (hatta zaten bilindiğine), mutlak gerçeklerin varlığına iman eder. Ama bizim hastamızın kuşkuları bu noktada değil. O mutlakların varlığından ve bütünün bilinebilirliğinden kuşku duymuyor. O, etrafındakilerin "İşte bütün, işte evren, işte mutlak gerçek!" diye öne sürdüklerinin doğruluğundan kuşkulu. Ama bunlara karşı da kendi bütününü, kendi evrenini, kendi mutlak gerçeklerini vazetmekten korkuyor. Çünkü bu tür iddiaların ancak söze dökülmediklerinde imana layık olduklarının farkında için için. Bir söze dökülseler kendi imansız, eleştirel tavrının aynısının hedefi olacak. Ya da, daha küçük ihtimal ama daha da kötü, başkaları onun vazettiği mutlak gerçeklere iman edecekler. Onu kendi mutlaklığı içine hapsedecekler.

IX.

20. yüzyılın psikanaliz alanındaki en büyük düşünürlerinden biri olan Groucho Marx, "Beni üye olarak kabul edecek kulübe ben üye olmam," der. 20. yüzyılın psikanaliz alanındaki bir başka büyük düşünürü Adam Phillips, "Şiddetsiz bir hayat olamaz, çünkü zaten bütün şiddet, dışarıda bırakılmanın şiddetidir," der. Alt alta yazıldığında, şiddetten vazgeçemeyenlerin kendilerini dışlamayan bir durumla karşılaştıklarında, bu defa da dışarıda kalmayı kendilerinin seçeceklerini söylemiyor mu? Marx'ın o inanılmaz içgörüsü bize diyor ki: "Ben o kadar yüce bir varlığım ki, benim gibi aşağılık bir yaratığı içerebilecek bir gruba katılmaya tenezzül etmem." Yüce varlık ve aşağılık yaratık. Ben ve Ben. Star Trek'in bir episodunda aynı yaratığın biri "iyi" diğeri "kötü" (biri "madde", diğeri "anti-madde") iki veçhesi, gezegenleri ve yıldızları tarümar eden bir kovalamaca içindedirler. Karşılaştıkları anda ise tüm evren yok olacaktır (madde ve anti-madde aynı zaman ve mekânda bir araya gelirse, varlığı inkâr eder). Neyse ki pratik Kaptan Kirk ve mantıklı Mister Spock, bu iki yaratığı bir "zaman tüneline" hapsederler ki, sonsuza dek, kimseye zarar vermeden birbirlerini yesinler. Kaptan Kirk'lerin ve Mister Spock'ların bulunmadığı bu sıradan evrenimizde ise, Ben ile Ben arasındaki savaşlar yakın çevremizdeki herkesi hasara uğratıyor.

X.

Saffet'in hastasının ait olma ihtiyacı (rahme dönüş, içerilme, kabullenilme, pohpohlanma) ile Marx Paradoksu ("Beni üye olarak kabul edecek kulübe ben üye olmam") arasındaki savaşın sonu yok. Ve tüm şiddet de işte buradan çıkıyor. Kendine yöneltilmiş şiddet, çıkışsız, ölümcül bir depresyon ("Hastamızı yaşamda tutan sadece eşine ve çocuklarına olan köklü sevgisi ve sorumluluk duygusu").

XI.

Ölümcül depresyon hastaya bakın ne dedirtiyor: "Tanrı'ya inanabilseydim bu dünyaya da inanırdım." Bu önerme aslında üç önermeden oluşuyor: (i) Bu dünyaya inanmıyorum; (ii) Tanrı'ya inan(a)mıyorum; (iii) Bu dünyaya inanmamın ön şartı, Tanrı'ya inanmam. Burada önemli olan, bu dünyaya inanmamanın tartışmasız ve kesin rahatlığı ile, Tanrıya inanmayı beceremememenin acısı arasındaki fark. Bu dünya ve Tanrı: ikisi de "öteki", ikisi de bütünsel ve evrensel varlıklar; peki öyleyse niye birine inanmak söz konusu bile değilken ötekine inanmak arzulanan, becerilemediğinde acı çekilen bir şey? Sanıyorum cevap

şöyle bir şey: Bu dünya, "ben"i içeriyor, Tanrı ise içermiyor. Ben ve bu dünya arasındaki ilişki, parçanın bütünle ilişkisi; hem hiyerarşik bir ilişki, hem de parçanın bütünde kendini görmesi imkânsız (ağaç ormana baktığında ne görür?). Oysa Tanrı ile ilişki, iki bağımsız (eşit!) bütünün ilişkisi olurdu, Tanrı bana ayna olabilirdi (ağaç suya bakarsa kendini görür). O yüzden Saffet'in hastasının kendi Tanrılığına inanması, terapi sürecinin sonunda, en nihayet ulaşılan bir nokta değil, tersine her şeyin en başında o var, depresyonun nedeni ve hareket ettirici gücü. Dolayısıyla, terapi sürecinde de hastada bir değişim olmayacak. Yalnızca açık açık söylenecek sorun, o kadar.

XII.

Devam ediyor: "Söyleyin, böylesi içi boş bir adam nasıl yaşar, nasıl mücadele eder hayatla?" Çağrışımlar: "Boş insanlarız biz / Doldurulmuş insanlar / Dayanmışız birbirimize / Kafalarımız saman dolu, heyhat!" Eliot'ın "Boş İnsanlar" şiirini hatırlıyorum ister istemez; ama o şiirin ithaf sayfasında "Mistah Kurtz, he dead!" yazdığını da unutmamalı. Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* romanına bir gönderme. Çağrışımlar yerine oturuyor şimdi: Kurtz ile Saffet'in hastası arasında bir benzerlik yok mu? Kaçmak için Kara Afrika'nın kalbine dalan, orada da bula bula kendisini bulan, Kara Afrikalı'nın kendisini tanrılaştırarak tuttuğu aynada gördüğü gölgeden dehşete kapılan ve "Dehşet! Dehşet!" diye sayıklayarak ölen Kurtz, işte burada, aramızda yaşıyor. "Mistah Kurtz, he dead!" / "Mistah Kurtz, he God!" ("Kurtz Efendi öldü!" / "Kurtz Efendi Tanrı!"); aynı cümle.

XIII.

Devam ediyor: "Bir ses olsaydı eğer, beni olumlayan, doğrunun ne olduğunu bildiğinden emin bir ses, değerli de olurdum, suçsuz da." 20. yüzyılın psikanaliz alanındaki üçüncü bir büyük düşünürü Woody Allen, *Annie Hall*'da şöyle bir sahne kurgular: Alvin (ki yönetmen/oyuncunun öteki-ben'i olduğundan kuşkumuz yoktur) sinemada bilet kuyruğunda beklerken, önündeki iki adam Marshall MacLuhan üzerine bir tartışmaya tutuşurlar. İkisi de alenen saçmalamaktadır. Alvin başta tartışmaya yalnızca iç sesiyle katılır, ama sonunda dayanamaz ve adamlardan birine "Hayır, öyle değil," der, "MacLuhan öyle bir şey söylemiyor." Adamlar aralarındaki tartışmayı keserler ve bu davetsiz misafire, bu ufak tefek, gözlüklü Yahudiye haddini bildirmeye hazırlanırlar. Adamlardan biri, "Sen nereden biliyorsun ki?" der demez, Alvin yandaki Coca Cola makinesinin arkasına gider ve MacLuhan'ı elinden tutup getirir (bu arada MacLuhan gerçekten de MacLuhan'dır). MacLuhan çok bilmiş entelektüele

döner ve "Alvin haklı," der. "Ben öyle bir şey söylemedim." Bir bebeklik rüyası bu. Katışıksız bir "yerine getirilmiş arzu", mükemmel orgazm. Saffet'in hastası da bunun peşinde. Ama gerçek hayatta mükemmel orgazmlar yok; Woody gibi şansınız varsa, bunun "temsil"lerini ortaya koyabilirsiniz yalnızca.

XIV.

"Bir ses gelseydi eğer..." İşte size bir ses: "Con Gordon o sesi ilk defa duyduğu zaman aklını oynattığını zannetti. O sesi bir gece beyninin içinde hissetmiş, yarı uykulu düşünceleri arasında berrak ve sarih bir şekilde duymuştu: 'Con Gordon beni duyabiliyor musun, sesimi işitiyor musun?'" 21 Kasım 1954'te yayınlanmış; Çağlayan Yayınları'nın "Yeni Dünyalarda" dizisinin ikinci kitabı: *Seyyareler Çarpışıyor*, Çeviren A. Kahraman. Kitabın yazarını ve gerçek adını ilk okuyuşumdan yirmi beş yıl sonra öğrenebildim. Edmond Hamilton, *Star Kings*. Çevirmenin de aslında Kemal Tahir olduğunu daha önce öğrenmiştim. İlk okuduğumda on bir-on iki yaşlarında olmalıyım. Epey bir süre (birkaç yıl) uykuya dalmadan önce "Bülent Somay beni duyabiliyor musun?" sesini bekledim durdum. Zart Arn beni Orta Galaksi İmparatorluğuna davet edecekti; kazayla onun yerine geçip Orta Galaksi İmparatoru olacak, bununla da yetinmeyip tüm evreni kaplayan bir savaşta yüz binlerce uzay gemisine komuta edecek ve galaksinin diğer bölgelerini de fethedecektim... Prenses Lianna'ya ise çoktan aşık olmuştum. Ses gelmedi. Sanıyorum hâlâ devam eden uykuya dalma güçlüğümün nedenlerinden biridir bu. Bir yanda Şor Han (bu bir soğuk savaş dönemi romanı: Stalin? Mao?) ve hain Korbulo, öte yanda ben ve bana deli gibi aşık, her dediğimi dinleyen, benim için ölmeye hazır Lianna. Böyle okuyunca ne kadar banal bir biçimde Oidipal oluyor değil mi? Üye olmaya razı olacağım tek kulüp, beni asla üyeliğe almayacak, çünkü aslında yok. Orta Galaksi İmparatoru olamayacaksam sınıf birinciliği neye yarar? Nitekim Con Gordon sonunda kendi zamanına ve işine döndüğünde, "şubesine müdür" olma teklifi alır. İşte tepkisi: "O ki, İmparator oğlu, Prens Zart Arn olarak, kralların sofrasına oturmuş... O ki, Deneb civarında İmparatorluğun şanlı donanmasını muhteşem bir zafere götürmüş... O ki, kâinata dehşet saçmış, fezanın kendisini imha eden kuvveti kullanmıştı... Şubesine müdür ha? Ha! Ha! Ha!" Tek tek ünlem alan bu üç kuru kahkaha taklidi ses, hepimizin sinizmle ilk tanışmamızın da sesidir aslında.

XV.

Bir ses gelseydi eğer, sinik olmayacaktık. MacLuhan Coca Cola makinesinin arkasından fırlayıverseydi, Zart Arn bizi çağırsaydı, diz çöktüğümüzde vahyi

gerçekten duyabilseydik... Bir sürü "keşke". Kaybettiğimiz (mugalataya yenik düştüğümüz ya da mugalatayla suçlanarak duymazdan gelindiğimiz, ya da düpedüz haksız olduğumuz) her tartışmadan sonra MacLuhan'ın ortaya çıkmasını, Marx'ın hayaletini, Freud'un öbür dünyadan gelen sesini, herkesin duyabileceği (tercihan televizyondan yayınlanan) bir vahyi arzuladık. Bizden büyükçene bir oğlanın kabadayılığına boyun eğerken, "fezanın kendisini imha eden kuvveti" kullanacağımız günü bekledik. Bizim gibilerin *objet petit a*'ya verdiği cevap bu işte: Megalomani ve sinizm. *Objet petit a* her zaman "o zaman ve orada"dır. "Bugün ve burada" yapılabilecek hiçbir şey, o arzuyu asla tatmin edemez. Gerçek arzularsa tehlikelidir. Çünkü tatmin edilebilirler ya da tatmin edilmeyebilirler (ama asla "her zaman" ve "asla" değil; her zaman için "gösterilip de verilmemiş olma" hissi orada olacaktır). Ulaşılamaz arzuda ise böyle bir tehlike yoktur. Kimse asla göstermemiştir ki versin.

XVI.

"Gösterilip de verilmemiş olma." En büyük dehşetimiz; dışlanmışlığımızı, terkedilmişliğimizi, kıskançlığımızı ve hasedimizi ("bana gösterilen bir başkasına mutlaka verilmiştir!") bize her an hatırlatan his. Onunla uğraşacağımıza ulaşılamaz arzular peşinde, Kutsal Kase'yi arayarak telef olmak yeğdir!

XVII.

Bir aile evine doğuyoruz. Mutlak, kapalı bir yapının içine. Mutlak bir aşkla anneye bağlıyız, bunun yanına mutlak bir nefretin de gelmesi çok sürmüyor. Bu mutlak durumu biraz olsun kıran baba, hiç olmazsa biraz rekabet getiriyor ortama. Ama onun da (çoğu durumda) mutlak otorite konumuna yerleşmesi fazla zaman almıyor. Yetişkinlikte "mutlak" peşinde koşmak, bu evrelere, özellikle de pre-Oidipal evreye saplanıp kalmak gibi geliyor bana. Büyümenin yolu, "mutlak" arayışını, hiçbir zaman "bugün ve burada" olmayan arzu nesnesinin peşinde koşmayı bırakmak olabilir. Ötekini arzulamak, ötekiyle rekabet etmek, ötekiyle sevişmek, ötekinden nefret etmek, ötekine "haset ve şükran" duyabilmek, ötekiyle tartışmak için, "öteki"nin daima "ben"le karıştığı, iç içe geçtiği aile ocağını terk edebilmek gerekiyor. Mutlak arayışı, megalomani, sinizm, hepsi de aile ocağına sıkıca bağlanmanın, "öteki"nden sonsuza kadar saklanmanın yolları. Kâinat kadar büyük bir rahmin içinde, kâinatı yerinden oynatabilecek kadar büyük bir fallus düşleyerek yaşamak.

XVIII.

Bu dünyaya inanmak, Tanrıya inanmak, kendine inanmak. Üçünün de aynı şey olduğunu söyler kamutanrıcılar. Ama her bütünün bir ötekisi var. O yüzden ben "Enel Hakk" demektense, "Ben ancak ötekisi olduğunda bütün olanım" demeyi tercih ederim. Ötekim olmazsa parçalanırım. Ötekiyi "mutlak olarak" reddetmenin tek yolu psikoz.

XIX.

MacLuhan hiç gelmeyecek. Gene de tartışmanın, anlaşmalara varmanın, saçmalamanın ve büyük, çığır açıcı keşifler yapmanın yolları var. Anlaşmalar geçici ve değişebilir olacak, saçmalamalar mutlak değil, içlerinde derin bir içgörü barındırabilirler, keşfimizin açtığı çığır ise üç gün sonra fos çıkabilir. Eee?

XX.

Bizi üye kabul edecek bir kulüp bulursak, aman kaçırmayalım. Laf olsun diye, "ben buradayım ama ruhum başka yerde" ("vücuduma sahip olabilirsin ama ruhuma asla!") tavrıyla değil. Bugün ve burada.

KADINLARIN FELSEFESİ

Nilüfer Kuyaş

Defter'in bir önceki, 35. sayısında (Kış 1999) Tahsin Yücel'in "Özgür Kadınlar" başlıklı yazısıyla "parlak" kadın dergilerini eleştirel çözümleme girişimini ciddiye alıp almamakta önce tereddüt ettim. On sekiz sayfalık uzunca incelemenin büyük bölümü bu dergilerin içeriğinden örnekleri tekrarlıyordu. Çoğu da bildiğimiz basmakalıp popüler psikoloji öğütleri ve gülünç "el kitabı" dersleriydi, birini görünce hepsini görmüş kadar olduğumuz bu tüketim kültürü ürünlerine farklı ve özgün bir eleştirel bakış da getirilmiyordu üstelik.

"Bir erkeği nasıl elde edersiniz?" yahut "Daha çekici olmanın beş altın kuralı" gibi yazıları ciddiye alarak ne erkek elde edebileceğini, ne de daha çekici olabileceğini bu dergileri okuyan kadınlar bile gayet iyi bildikleri halde, Tahsin Yücel gibi bir edebiyat ve kültür adamı neden zahmet edip bu cinsel öğütleri ve erkek tavlama yöntemlerini, eleştirmek adına, ballandıra ballandıra tekrar etme ihtiyacını hissetmişti, sözde hicvetmek adına?

Cevap maalesef gene çok bildiğimiz, alışageldiğimiz, hazin bir cevap galiba: kadınların özgürlüğü, özellikle de cinsel özgürlüğü karşısında erkeklerin duyduğu büyük korku ve dehşet. Yazarın sözü tekrar tekrar getirip bağladığı nokta da buydu zaten. Özgürlüğün cinselliğe indirgenmesinden, erkeklerin nesne haline getirildiğinden, ama böylece elde edilen özgürlüğün de çok çelişkili ve çıkmazlarla dolu olduğundan dem vuruyordu yazar.

Birçok erkek gibi Tahsin Yücel'i de irkilten bu örnekler, yani edilgen değil, tersine neredeyse saldırgan bir cinsellik, cinsel arzuları açıkça kabullenerek eyleme dökmek, bedenini ve cinselliğini tanımak, özgürce karar vermek bütün bunlar belli kuşaktan ve belli sınıftan kadınların birçok ülkede uzun zamandır süregelen bir feminist mücadeleden ve kadın hareketinden elde ettiği kazanımlardır, üstelik de gerçekten çok çelişkili kazanımlardır, tüketim kültürü tarafından böyle dergilerde tekrar allanıp pullanarak aynı kadınlara yeni eğilimler ve özgürlükler gibi pazarlanır, bu dergiler daima eğilimlerin öncüsü gibi sunarlar kendilerini ama gerçekte olan bitenin birer sonucudurlar, bir pazarlama hüneridirler ve bu dergileri satın alan kadınların

büyük kısmı da bunu bilir. Gene de alırlar bu dergileri, çünkü her zaman tehdit alltında olan bu kazanımların doğrulanması, tekrar edilmesi, sahiplenilmesi, kadınlar arası bir dedikodu sohbeti gibi abartılması gereklidir, tıpkı fala inanmayan birisinin gene de yıldız falı okuması gibi, modern yaşamdaki toplumsal ve cinsel kaygıların bastırılmasıdır, erkek dergilerinde prostat yahut iktidarsızlık gibi endişelerin durmadan işlenmesinden farkı yoktur pek.

Türkiye için gene de önemli bir farktan söz edilebilir belki. Son yıllarda kentleşmeye koşut olarak sayıları artan bu dergilerin çoğu yabancı kökenlidir, yerli üretilenlerin de yazıları büyük oranda dışarıdan devşirilir, hele Türkiye gibi söz konusu cinsel özgürlüğün henüz çok az oranda kadına nasip olduğu bir ülkede bu dergiler çoğunlukla toplumun genelinden kopuktur, görece bir azınlığa hitap ederler. Ama 1980'den sonra bu toplumun özgül sorunlarına el atan ciddi bir kadın hareketinin ivme kazanmasıyla birlikte hatırı sayılır dozda yerel bir feminizm bu dergilere sızmıştır, sızmak zorunda kalmıştır. Gucci marka çantaların yanı sıra ailede şiddetten, dayaktan, doğum kontrolünden, kendi bedenine sahip çıkmaktan söz ederler, dolayısıyla da Türkiye'de hâlâ egemen olan kaba ataerkil zihniyeti azıcık da olsa kemirmeye başlamışlardır ve bu nedenle de bir meydan okuma ve bir tehdit unsurudurlar.

Burada garip olan şey, Tahsin Yücel gibi bir yazar ve düşünce adamının düzeyinde bu tehditin algılanıyor ve cevaplanıyor olması. Hem de, anamalcı tüketim toplumunun kadınları nasıl çelişkilere hapsettiği mealinde sözde liberal bir eleştiri kisvesi altında cevaplanıyor olması. Yani aslında hayli muhafazakâr bir açıdan ele alınıyor olması. Tahsin Yücel'i okurken, kadın özgürlüğüne ve feminizme sempati duyan, kendisi de özgürleşmiş bir erkeğin, feminizmin nasıl pazarlamacılar tarafından kullanıldığına işaret ettiği aydınlatıcı bir yazı okumuş olmuyoruz pek; "özveri" yahut "analık" yahut "paylaşmak" gibi değerlerin hiçe sayıldığından dem vuran, erkeklerin nesneleştirildiğinden şikayet eden bir erkeğin telaşlı sesini duyuyoruz. Nazım Hikmet'in feodal bir haksızlığı yermek üzere yazdığı "Karasabana koşulan" ve ağıllarda basılıp şiddetle elde edilen kadın imgelerini sanki olumlu birer imgeymiş gibi nostaljiyle alıntılayan, hayli rahatsız ve kafası karışık bir erkek sesi bu.

Tahsin Yücel, tek gecelik ilişkilere heves duyan, işyerinde cinselliğini kullanan ve erkeği tüketim maddesi gibi kullanan kadın imgelerinin, aslında istenilenin tam tersini yaptığını, erkek egemenliğinden kurtulmak yerine farklı bir bağımlılık geliştirdiğini ve kazanılan özgürlüğün gene kaybedildiğini söylüyor. Artık basit fanzinlerde bile kalmayıp aynı parlak dergilere giren lezbiyen literatürüne herhalde hiç bakmamış. Heteroseksüelliği tercih eden kadınların cinsel özgürlük arayışındaki çelişkilere ise, bir kültür eleştirmeninden beklenecek soğukkanlılıkla bakamıyor. Kadın özgürlüğünün, özellikle de cinsel özgürlüğün en büyük tehdit olarak algılandığı ve bu cinselliğin kutsal kitaptan türbana kadar her yöntemle kontrol edilmeye çalışıldığı ümmetçi muhafazakâr kültürle arasında maalesef sadece bir nüans kalıyor böylece.

Merak ediyorum, acaba şöyle bir pasaj okusa, Tahsin Yücel ne düşünürdü:

"Kocaya varıp da ömrümüzü bir erkeğe bağımlı olarak yaşamak gibi kölelikten daha şiddetli bir hal içinde geçirmektense, evceğizimiz mükemmel, gelirimiz yerinde, kütüp-

hanemiz dolu, kardeş kardeş oturup yer içer ve hergün çeşit çeşit kitaplar okuyarak bilgimizi artırırız. Dünyada bundan büyük mutluluk olur mu?"

Herhalde Tahsin Yücel, şu kadın dergilerine bak, kadınları evlilikten soğutup erkek düşmanı yapıyorlar demez miydi? Ama bu cümleler modern bir kadın dergisinden değil, Ahmet Mithat Efendi'nin 1870'te yayınladığı *Kadınların Felsefesi* (Felsefe-i Zenan) adlı romanından. Üstelik, erkek kölesi olmakla tek başına özgür yaşamak gibi iki karşıt tezi temsil eden iki kız kardeşten, erkeği ve cinsel aşkı tercih edeni acıya ve ölüme göndererek, özgürlük tezini haklı çıkartan bir Ahmet Mithat'ın tümceleri bunlar. Yani bugün kadın dergileri erkekleri her şeye rağmen lüzumlu görürken, Ahmet Mithat onları iyice saf dışı bırakmış. Günümüz aydın erkeklerinden, 130 yıl aradan sonra, Ahmet Mithat kadar radikal değilse bile, biraz daha feminist olmalarını beklemek artık biz kadınların hakkı değil mi?

Türkiye gibi, kadınlara özgürlüğün erkekler tarafından verildiği dolayısıyla da bu özgürlüğün sınırlarını gene erkeklerin belirlediği toplumlara kıyasla, kadın özgürlüğünün mücadeleyle kazanıldığı ve sanayi toplumunun bütün çelişkileriyle birlikte düşe kalka geliştirildiği batı toplumlarında kadının kendi bedenine ve cinselliğine hakim olması ilkesi, artık demokrasinin temel unsurlarından biri sayılıyor. Öte yandan kadın cinselliğini kontrol etme arzusu, her yerde ve her zaman muhafazakârlığın son kalesi olmaya devam ediyor. Bu konuda İslamcı ve Hıristiyan köktenciler arasında hiç bir fark yok.

Bir yandan da, cinsel aşk kapitalizmin son umudu olmaya devam ediyor tabii. Modayı da, otomobili de, dergileri de, müziği de cinsellik kullanarak satıyor. Bizi ihtiyaçları hep çoğalan asalak tüketicilere çeviren kapitalizm, en tükenmez ve asal ihtiyacımıza, yaşama enerjimiz olan aşk dürtüsüne musallat oldu, asla da bırakmayacak. Kadın dergileri, erkek dergileri, yelkencilik yahut bilgisayar dergileri, her şey ve herkes nasibini alıyor bundan. Ama Tahsin Yücel gibi bir kültür adamından, kadınların özgürlüğünü, genel olarak insanlığın özgürlük mücadelesinin önündeki engellerle ilişkilendirerek, daha sevecen bir bakışla ele almasını beklerdim, Türkiye'yi boğan muhafazakârlığın her fırsatta ürettiği telaşlı ve buyurgan sesle değil.

Saçma sapan birçok şeye para harcayan bir tüketici olduğum halde, bugüne kadar hiç kadın dergisi satın almadım. Bazen kuaförde görüp karıştırdığım bu dergilerin yayın çizgisini savunmak gibi bir kaygım da yok. Hatta Tahsin Yücel'in bazı eleştirilerine katılıyorum da. Ama bu eleştirileri dile getiriş tarzındaki küçümseyiş ve buyurganlık bence cevapsız kalmamalı. Eğer cevapsız kalırsa, bu dergileri satın alanlar ya da tek gecelik ilişkileriyle bu dergilere konu olan kadınlar bir şey kaybetmez belki, ama çarşıya fazla indi yahut sinemaya gitti diye namus cinayetine kurban giden gencecik kızlar, cinsel baskı yüzünden intihar eden kadınlar boşuna ölmüş olur. Çağdaş uygarlık, cinsel özgürlüğü ölüm kalım meselesi olmaktan çıkartamamıştır. Üç beş derginin saçmalıklarını değil, bu uygarlık ayıbını tartışmamız gerekiyor.

Yeni Dünya Düzeninin Başlangıcı ve Sonu:
Şimdi Bombala, Mektubu Bekleme

ÇİFTE ŞANTAJA KARŞI

Slavoj Zizek*

1998 yılının en büyük gafı yarışmasında birinciliği, ABD'nin ülkesinin içişlerine müdahalesini protesto etmek için ABD konsolosluğuna bombalı mektup gönderen Latin Amerikalı yurtsever terörist kazanmıştır kuşkusuz. İyi bir yurttaş olduğu için zarfın üzerine kendi adresini de yazmış, ancak eksik pul yapıştırdığı için mektup kendisine iade edilmiş. Postadan çıkan zarfın ne olduğunu anlamayıp açınca da havaya uçmuş: Bir mektubun er geç yerine ulaşacağının mükemmel bir örneği işte. Şu son NATO bombardımanıyla Slobodan Miloseviç rejiminin başına da aynı şey gelmiyor mu? Yıllardır Miloseviç komşularına bombalı mektuplar gönderiyordu, Arnavutlardan Hırvatistan ve Bosna'ya kadar, Sırbistan'ın her yanını ateşe verip kendisini çatışmanın dışında tutuyordu. En nihayet son mektubu kendisine geri döndü. Umalım ki NATO müdahalesinin sonucunda, Miloseviç yılın politik sakarı ilan edilir...

Batının en sonunda başka bir nedenle değil de Kosova yüzünden müdahale etmesinde bir tür ilahi adalet var tabii: Unutmayalım ki Miloseviç iktidara geldiğinde her şey ilk kez orada başlamıştı. Onun iktidara gelişine meşruluk kazandıran şey, Sırbistan'ın Yugoslavya federasyonu içindeki, özellikle Arnavut "bölücülüğü" karşısındaki ikinci sınıf konumunu düzeltme iddiasıydı. Arnavutlar Miloseviç'in ilk hedefiydiler; daha sonra gazabı diğer Yugoslav cumhuriyetlerine (Hırvatistan'a, Slovenya'ya ve Bosna'ya) yöneldi, en nihayet çatışma odağı yeniden Kosova'ya döndü – kaderin kısır döngüsünü tamamlayan ok, etnik ihtiraslar hayaletini ilk kez serbest bırakan yere yöneldi. Bu, unutulmaması gereken kilit nokta: Slovenya'nın "kopuşu"nun bir domino etkisini (önce Hırvatistan, sonra Bosna, daha sonra Makedonya, vb.) harekete geçirmesiyle dağılmaya başlamadı Yugoslavya; Miloseviç'in 1987'deki anayasal reformları Kosova ve Voyvodina'nın sınırlı özerkliğini ortadan kaldırdığı anda, Yugoslavya'nın üzerinde durduğu kırılgan denge de bir daha düzelmeyecek biçimde bozulmuştu. O andan sonra Yugoslavya'nın hayatta kalmasının tek nedeni, ölmüş olduğunu fark etmemesiydi – çizgi filmlerde uçurumun kenarını geçip havada yürümeye devam eden ve ancak ayağının altında yer olmadığını fark edince düşen

* Marx, Freud, Lacan ve Hitchcock'ın çağdaş yorumlarından hareketle, günümüz muhalif politikaları, popüler kültür ve felsefe alanlarında, İngilizce, Fransızca ve anadili olan Slovence'de sayısız eseri yayımlanan Slavoj Zizek'in, 1990'ların önde gelen düşünürlerinden biri olduğu yaygın kabul görüyor. Slovenya "bölücülüğü" içinde aktif rol oynayan Zizek'in, Yugoslavya olaylarına daha içeriden bir bakışı dile getireceğine inandığımız için bu kısa makalesine yer vermeyi anlamlı bulduk. Daha önce dilimizde yalnızca *Toplum ve Bilim* dergisinin XX. sayısında "Müstehcen Efendi" adlı makalesi yayımlanmıştı Zizek'in. Makalelerinden yapılan bir derleme ile *The Sublime Object of Ideology* (İdeolojinin Yüce Nesnesi) ve *Looking Awry* (Yamuk Bakmak) adlı kitapları önümüzdeki yayın döneminde Metis Yayınları tarafından yayımlanacak. (y.n.)

kedi gibi... Miloseviç'in Sırbistan'da iktidarı ele geçirmesinden sonra Yugoslavya'nın hayatta kalmak için tek şansı, formülünü yeniden icat etmekte yatıyordu: Ya Sırp egemenliği altında bir Yugoslavya, ya da gevşek bir konfederasyondan başlayıp kendisini oluşturan birimlerin tam egemenliğine kadar uzanan bir yelpazede, bir tür radikal ademi merkezileşme.

O yüzden, bir iç savaş karışıklığı içinde değil de, tamamen egemen bir ülkeye müdahalenin ilk örneği olarak, NATO'nun Yugoslavya'yı bombalamasını övmek kolay. NATO güçlerinin özgül bir ekonomik-stratejik çıkar için değil de, yalnızca bir ülkenin belli bir etnik grubun temel insan haklarını zalimce ihlal etmesi nedeniyle müdahale ettiğini görmek iç rahatlatıcı değil mi? Bu küresel çağımızda, uluslararası alanda kabul gören bir gücün, tüm ülkelerin belirli asgari ahlaki (ve inşallah, sağlıkla ilgili, toplumsal ve ekolojik) standartlara uymasının güvencesi olarak davranması tek ümidimiz değil mi? Ancak durum bundan biraz daha karmaşık ve bu karmaşıklık NATO'nun müdahalesini meşrulaştırma biçiminde de görülüyor: İnsan haklarının ihlali meselesinin hemen yanında "stratejik çıkarlara" belli belirsiz ama tehlikeli bir atıf var. Bu yüzden NATO'nun insan haklarına saygının koruyucusu olarak davranıyor olması, NATO'nun Yugoslavya'yı bombalaması konusunda anlatılabilecek iki hikâyeden yalnızca biri; sorun şu ki iki hikâyenin de ayrı ayrı gerekçeleri var. İkinci hikâye, insan haklarının ihlali uğruna devlet egemenliğinin ihlal edilmesine olanak tanıyan, o pek övülen yeni küresel ahlak politikasının öteki yüzü hakkındadır. Bu öteki yüze ilk bakışı, Batı medyasının bir yerel "savaş şefini" ya da diktatörü seçerek cisimleşmiş Şer konumuna yükseltme tarzı sağlıyor: Saddam Hüseyin, Miloseviç, hatta (bugünlerde unutulmuş olan) Somalili Aidid – her örnekte "uygar ülkeler topluluğu" bunların karşısında. Peki ama bu seçimin kıstasları ne? Neden Sırbistan'daki Arnavutlar da, İsrail'deki Filistinliler ya da Türkiye'deki Kürtler, vb. değil? Kuşkusuz burada uluslararası sermayenin ve onun karanlık çıkarlarının alanına giriyoruz.

Project Censored (Proje: Sansürlü) dergisine göre, 1998'in başta gelen sansürlenmiş hikâyesi, MAI (Multilateral Agreement on Investment: Çok-Taraflı Yatırım Anlaşması) adı verilen yarı-gizli bir uluslararası anlaşma üzerinde yapılan çalışmalar. MAI'nin birincil amacı, çok-uluslu şirketlerin yabancı ülkelerdeki çıkarlarını korumak. Anlaşma esas olarak, şirketlere neredeyse içinde faaliyet gösterdikleri ülkelerin hükümetleri kadar yetki tanıyarak, ulusların egemenlik hakkını tahrip edecek. Hükümetler artık kendi ulusal şirketlerine yabancı şirketler karşısında ayrıcalık tanıyamayacak. Üstelik çevre, toprak kullanımı, sağlık ve çalışma koşullarını yabancı şirketlerin talebine göre yumuşatmayan hükümetler yasadışı davranıyor olmakla suçlanabilecekler. Eğer egemen devletler çok ağır ekolojik (ya da başka) standartlar koyarsa, şirketler tarafından dava edilebilecek; Ethyl Şirketi şu anda Kanada hükümetini, (MAI'ye model teşkil eden) NAFTA anlaşması koşulları uyarınca, MMT adlı benzin katkı maddesini yasakladığı için dava ediyor. Kuşkusuz buradaki en büyük tehdit, gelişmekte olan ülkelerin ticari sömürü uğruna kaynaklarını tüketmeye zorlanacak olması. MAI'nin sponsoru olan Dünya Ticaret Örgütü'nün başkanı Renato Ruggerio, gizlice tartışılan ve geliştirilen, medyanın hiç dikkatini çekmeyen ve kamuya açık bir şekilde tartışılmayan bu projeyi "yeni

bir küresel ekonominin anayasası" olarak selamlıyor. Nasıl Marx'a göre piyasa ilişkileri bireysel hak ve özgürlükler kavramının gerçek temeli olmuşsa, bu anlaşma da, bazı yeniliberal filozofların, uluslararası topluluğun egemen devletlerin kendi topraklarında bile insanlığa karşı suç işlemelerini engelleyecek asgari kuralları oluşturup hayata geçirmelerinin sağlandığı yeni bir çağın başlangıcı olarak selamladığı, o pek övülen yeni küresel ahlakın öteki yüzüdür.

Bu öteki hikâyenin tehlikeli bir askeri yanı da var. Irak'a karşı yürütülen Çöl Tilkisi operasyonundan şu andaki Yugoslavya bombardımanına kadar, son Amerikan askeri müdahalelerinden çıkarılan nihai ders, bu olayların askeri tarihte yeni bir çağın başlangıcı olmalarıdır: Bu yeni çağdaki muharebelerde saldıran ordu, zayiat vermemek zorunda olduğu baskısı altında savaşa girmektedir. Sırbistan'da ilk Stealth uçağı düşürüldüğünde, Amerikan medyası zayiat olmadığını, pilotun *kurtulduğunu* vurguladı. (Bu "zayiatsız savaş" kavramı General Colin Powell tarafından geliştirilmişti.) Bunun öteki ucu da, CNN'in Irak savaşını aktarışındaki gerçeküstü tarzdı: Savaş bir TV olayı olarak sunulmakla kalmıyor, Iraklılar kendileri de öyle davranıyorlardı. Gündüz vakti Bağdat "normal" bir şehirdi, insanlar ortalıkta dolaşıp işleriyle uğraşıyorlardı – tıpkı savaş ve bombardıman sadece geceleri varolan ve şu anki gerçeklikte vuku bulmayan gerçekdışı bir kâbus, bir hayaletmiş gibi.

Bir de Körfez Savaşı'ndaki Irak siperlerine son Amerikan saldırısı sırasında olup bitenleri hatırlayalım: Ne bir fotoğraf, ne bir haber, yalnızca buldozer kepçeli tankların Irak siperlerine yürüyüp binlerce Irak askerini toprak altına gömdüğü yolunda dedikodular. Olup bitenler mekanik randımanlılığı içinde o kadar zalimce, standart yüz yüze kahramanca çarpışma kavramından o kadar uzak değerlendiriliyordu ki, bunların görüntülerinin kamuoyunu kötü yönde etkileyeceği düşünülerek topyekûn bir sansür uygulandı. Burada iki veçhenin bir araya geldiğini görüyoruz: Bir yanda radar ve bilgisayar ekranları gerisinde cereyan eden, zayiatsız, saf bir teknolojik vaka olarak yeni savaş kavramı, öte yanda medyanın bakışı için fazlasıyla dayanılmaz olan aşırı fiziksel zalimlik; karikatürleştirilmiş yerel etnik "savaş şeflerinin" kurbanı olan sakatlanmış çocuklar ya da tecavüze uğramış kadınlar değil, isimsiz, yüksek randımanlı teknolojik bir savaşın kurbanı olan binlerce isimsiz asker. Jean Baudrillard Körfez Savaşı'nın aslında olmadığını iddia ettiğinde, bu önermesi, savaşın Gerçek'ini temsil eden bu tür travmatik tabloların tamamen sansürlenmiş olduğu anlamında da okunabilirdi.

Peki öyleyse bu iki hikâyeyi, ayrı ayrı gerçekliklerini feda etmeden nasıl bir arada okuyacağız? Karşımızda, zihinsel durumumuza göre, bir tavşan kafası olarak da, bir keçi kafası olarak da görebileceğimiz resmin politik bir örneği var. Eğer duruma belirli bir açıdan bakarsak, uluslararası topluluğun, etnik temizliğe girişmiş, iktidarını kaybetmemek için kendi ulusunu bile mahvetmeye hazır, milliyetçi ve yeni-komünist bir öndere karşı asgari insan hakları standartlarını dayatma girişimini görürüz. Eğer odak noktamızı kaydırırsak, yeni kapitalist küresel düzenin silahlı eli olan NATO'nun iğrenç bir sahtekârlıkla, insan haklarının çıkar gözetmeyen savunucusu rolünde, rejiminin bazı sorunları da olan ama gene de Yeni Dünya Düzeni'nin gem vurulmamış hakimiyetinin tekerine çomak sokan bir egemen ülkeye saldırdığını görürüz.

Peki ya bu çifte şantajı (NATO saldırısına karşıysanız Miloseviç'in Faşizan etnik temizlik düzeninden yanasınızdır, Miloseviç'e karşıysanız, küresel kapitalist Yeni Dünya Düzeni'nden yanasınızdır) reddedersek? Ya etnik fundamentalistlere karşı aydınlanmış uluslararası müdahale ile Yeni Dünya Düzeni'ne karşı son direniş odakları arasındaki zıtlık, sahte bir zıtlık ise? Ya Miloseviç rejimi gibi olgular Yeni Dünya Düzeni'nin zıddı değil de onun bir *semptomu*, Yeni Dünya Düzeni'nin üstü örtülü *hakikatinin* ortaya çıktığı yer ise? Son günlerde ABD arabulucularından biri Miloseviç'in sorunun bir parçası değil, sorunun *ta kendisi* olduğunu söyledi. Peki bu *daha baştan* belli değil miydi? Batılı güçler neden bu sorunu yıllarca sürüncemede bırakarak Miloseviç'in işini kolaylaştırdılar, onu bölgede istikrarın kilit unsuru olarak gördüler, neden Sırp saldırganlıklarını iç savaş hatta kabile savaşı olarak yorumladılar, neden Miloseviç'in aslında ne olduğunu görüp elinden kurtulmaya çabalayanları suçladılar (James Baker'ın Slovenya'nın ayrılışına karşı "sınırlı askeri müdahale"yi açıkça onaylamasında olduğu gibi), neden programı inanılmaz bir politik körlük örneği olan son Yugoslav başbakanı Ante Markoviç'i ciddi ciddi demokratik, piyasa-yönelimli bir Yugoslavya'nın son şansı olarak görüp desteklediler, vs, vs. Batı Miloseviç'le savaştığında, düşmanıyla, liberal-demokratik Yeni Dünya Düzeni'ne direnişin son odaklarından biriyle savaşmış olmuyor; aslında kendi yaratığıyla, Batı politikalarının taviz ve tutarsızlıklarından beslenen bir canavarla savaşıyor. (Bu arada, aynı şey Irak için de geçerliydi; Irak'ın gücü, ABD'nin İran'ı denetim altında tutma stratejisinden kaynaklanıyordu.)

Son on yılda Batı, Balkanlara karşı Hamletvari bir erteleme politikası uyguladı; bu son bombardıman ise, Hamlet'in bir sürü insanın (yalnızca esas hedefi olan Kralın değil, annesinin, Leartes'in ve kendisinin) gereksiz yere ölmesine yol açan son saldırgan patlamasının bütün özelliklerini taşıyor. Çünkü Hamlet çok geç kalarak, uygun an kaçtıktan sonra harekete geçmişti. Aynı şekilde Batı da, belirgin bir politik hedefi olmayan ve iktidarsızlıktan kaynaklanan saldırgan bir şiddet patlamasının bütün özelliklerini taşıyan bu son müdahalesiyle, yıllar boyu Miloseviç'le pazarlık yapılabileceği hayallerini yaymış olmasının bedelini ödüyor. Kosova'da kara harekâtına girişmekteki bu son tereddüt sayesinde de Sırp rejimi, savaş bahanesiyle Kosova'ya saldırıp Arnavutların çoğunu temizleyebilir ve bombardımanı da sinik bir tavırla bu başarının bedeli olarak kabullenebilir. Batılı güçler durmadan Sırp halkıyla savaşmadıklarını tekrarlarken, o tipik yanlış liberal öncülden, yani Sırp halkının Miloseviç'te cisimleşen kötü önderliğin kurbanı olduğu öncülünden hareket ediyorlar. Üzücü gerçek ise saldırgan Sırp milliyetçiliğinin halkın büyük çoğunluğunun desteğini almış olduğudur. Hayır, Sırplar milliyetçi manipülasyonların pasif kurbanları değil, kötü milliyetçi büyüden kurtarılmayı bekleyen tebdil-i kıyafet etmiş Amerikalılar değil Sırplar.

Bir şey açık: NATO'nun Yugoslavya'yı bombalaması, küresel jeopolitik koordinatları değiştirecek. Yazıya dökülmemiş barış içinde bir arada yaşama (her devletin tam egemenliği, yani insan haklarının şiddetle ihlali durumunda bile içişlerine karışmama) paktı sona erdi. Ama bu yeni küresel polis gücünün, egemen devletleri hataları yüzünden cezalandırma hakkının kötüye kullanımı anlamına gelen ilk eylemi, kendi sonuna da işaret

ediyor; çünkü kendini meşrulaştırmakta kullandığı insan haklarının evrenselliği iddiasının yalan olduğu, seçilmiş hedeflere saldırmanın özel çıkarları korumaya yaradığı hemen ortaya çıktı. NATO'nun Yugoslavya bombardımanı, BM'in ve Güvenlik Konseyi'nin herhangi bir ciddi rol oynama ihtimaline de son verdi. İpler ABD güdümündeki NATO'nun elinde. Üstelik, Rusya ile şu ana kadar sürdürülen sessiz anlaşma da bozuldu: Bu anlaşmanın koşullarına göre Rusya kamuoyu önünde bir süper güç muamelesi görecek, bir süper güç görüntüsünü korumasına izin verilecekti; tabii bir süper güç gibi davranmaması koşuluyla! Ama şu anda Rusya açıkça aşağılanmış durumda, onurunu kurtarmak için hiç bir maskesi kalmadı. Rusya şu anda Batı baskısına ya açıkça direnecek ya da boyun eğecek. Bu yeni durumun başka bir mantıki sonucu da, Doğu Avrupa'dan Üçüncü Dünya'ya kadar Batı aleyhtarı direnişin yenilenmesi; bu maalesef Miloseviç gibi canilerin Yeni Dünya Düzeni'ne karşı örnek savaşçılar konumuna yükseltilmesini de getirecek.

Çıkarmamız gereken ders, Yeni Dünya Düzeni ile onun yeni-ırkçı, milliyetçi muhaliflerı arasındaki seçimin sahte bir seçim olduğudur. Aynı madalyonun iki yüzüdür bunlar. Yeni Dünya Düzeni savaştığı canavarları kendi yaratmaktadır. O yüzden PDS (Slovenya Demokratik Partisi) de dahil, Avrupa'nın dört bir yanındaki yeniden yapılanmış Komünist partilerin bombardımanı protesto etmeleri yanlıştır; Sırbistanın NATO tarafından bombalanmasını protesto eden bu partilerin hali, suçunun kapitalist sistemin sosyal hastalığının sonucu olduğu gerekçesiyle, bir uyuşturucu satıcısının yargılanmasına karşı çıkan sözde solcu karikatürlerine benziyor. Kapitalist Yeni Dünya Düzeni ile savaşmanın yolu, ona direnen yerel Faşizan güçleri desteklemek değil, günümüzün tek ciddi sorusu üzerinde yoğunlaşmaktır: Sermayenin sınırsız hakimiyetini ciddi bir biçimde gemleyecek ve Yeni Dünya Düzeni'ne yönelen Miloseviç'ten Le Pen'e ve Avrupa aşırı Sağına kadar yerel fundamentalist direnişlerin, aslında bu düzenin bir parçası olduğu gerçeğini görünür ve politik açıdan geçerli kılacak kadar güçlü *ulusaşırı* politik hareket ve kurumları nasıl oluşturacağız?

Çeviren: Bülent Somay

Patrick Kavanagh

DESTAN

Mühim yerlerde, mühim zamanlarda yaşadım ben
Büyük olaylar oldu bitti; kimindi o üç buçuk metrelik
Çorak, ıssız kaya parçasının yarısı
Etrafına toplanmış eli yabalı iddiacılarımız.
Duydum ki, Duffy'ler "Kahrolsun!" diye bağırıyor
Ve ihtiyar McCabe, çıplak belden yukarısı
Dalıyor tartışmalı toprağa umursamadan mavi çeliği
"Böyledir yürümek bu demir taşlar boyu."
Münih belasının yılıydı. Acaba
Hangisi daha önemli? Tam kaybedecekken
Ballyrush ile Gortin'e inancımı
Homeros'un ruhu gelip fısıldadı kulağıma.
Dedi ki: Ben de böyle bir mahalle kavgasından yazdım
İlyada'yı. Tanrıların önemi kendilerinden menkul.

Çeviren: Bülent Somay

Süreyya Berfe

VERONİKA'ya, KİYESLOVSKİ'ye

"Yalnız değilmişim sanki."
Hep bu duygu var.
Belki de hayatıma öyle geliyor.
Çünkü, seni

Yaralı güvercinlere bakmak mı?
Çamurlarda yürüyen yaşlı kadın mı?
Pencereden yardım etmek isteyen mi?
Çünkü, seni

Aklım dışardayken kalabalığa şarkı söylemeye...
Beni, benden habersiz bekleyene...
Ama mutlaka bekleyecek olana...
Çünkü, seni

Üstlenirim. Onbir kez yattım derim.
O kadının bildiklerini bilmeliyim.
Onbir kez yatmayı öğrenmeliyim.
Çünkü, seni

Uykumda, uçan beyaz bir çarşaf gördüm.
Bulutlar binalar insanlar arasında.
Neden beni seçtin, neden, nerden bildin?
Çünkü, seni

Şimdi elim ağaç kabuğunda mangalda.
Hem ağaçta hem mangalda
Onunla malgalda ve ağaçta. Aynı anda.
Baba!
Baba?

ŞİİR ÇALIŞMALARI'NDAN

Gözlerinde ses yok.
Yarın bakarım.

*****

Bahar çok hızlı geliyor.
Odayla bahçe yer değiştirebilir.

*****

Uzaktaki arkadaşım öldü.
Neden hâlâ kapıda
o yavru kirpi?

*****

Duvarda asılı kış manzaralarını
silip geçiyor mimoza dalı.

*****

Uzayan gizli sevgililik
yıllar sonrasını da düşündürür.

*****

Uçurtmanı başucuna koy.
Rüzgârın sağı solu belli olmaz.

*****

Evde kimse yok.
Köpek dönüp bakmıyor bile.
Güz geçmiş oralardan.

*****

Kalbim parlayamıyor sevinçten.
Damarları riyadan tıkalı.

İzzet Yasar

ŞEHİR

kabak tarih öyle yazmaz

içinden mum donanması geçen bir şehir
artık dayanamamış ve ıslanmıştır

"eteklerimi surlarla gelen padişahıma açıyorum"

ceninler cariyeleriyle denize gömülürken
derin boğazdan gelen arzusu duyulur

"beni cüluslarının zulmüne alıştır"

kar kuyularında kesik bekletilen süreçler billur
ayazmalarından sızan şu sözlerle konuşur

"siyaset göster göç erttir azınlıklarımı"

ötümlü bir cumhuriyet eylemine de sokulmuş mudur
çanlarını yitirdikçe beyinlerde çın çın

"lağımlarıma ellerini sok raylarımı sök"

mumyalanmış zamanda yaşıyor şimdi limon denizinde
marsilya kumrularına üsküdar şarkıları söylüyor

"püsküllü paşalarım depreme hazırlanın"

SURNAME

gerçek bu resim ya illetliymiş o zamandan

fi atmeydanında bir ıkınma bayramı
kapıkulları padişahın önünde kapışmış
bir mültezim paşa sarrafına ağzını açıyor

beynime soktuğum mancınıkla sıçrayarak
s. selimi de atlayarak
sözde türkiye cumhuriyetinde bir debelenme törenine

bir oturumda yenen ermeni mezelerinin ardından
zorunlu bir ruh göçüne tanık oluyoruz
din işleri devlet işlerinden acıyla ayrılıyor

şehir merkezine tu ordugâh kurulmuş
meclis jimnastikhanesinde ölü bir beyin çalışıyor
tarihinde çamaşır gibi asılmış bir bakanlar kurulu

bir kurmay bir kumruyu öpüyor
gözlerini kapıyor kuş evinde
yutağından gödenine dek süzülsün diye zevk

bir tarihçi kıvranarak tarih düşürüyor lök
bir millet geriniyor bir film kopuyor
muz iyi mi

şeritler dökülürken koyverilmiş makaralarımdan
fırçamın sapıyla kazıdığım suret sureti
güdülmüşlere amansız bir armağan olsun – inşallah

Günseli İnal

BABİLONİA FAHİŞESİ

I TABAKA
RH/102.9055

Üçgen bahçenin ucunda derinliklere kaymış gövdenin kızıl ipleri
göz'ün sarmal yasadaki yeni bağlantı yosunuyla kendini salmış
ağır taşların ağırlığıyla
ezginin asırlardır sürdüğü bu Firavun kapısında Utu kuşunun
bekçilik ettiği beden, kanat
Ra'ya yemin üzerine yemin etmişti
Sfensklerin doğasında bulunan aslan boğa kartal'la en yüce
suç haritası açılmıştı
Nil vadisinde ölüler evinden yeni çıkılıyordu
nehir bilinmezi besliyor
Lotüs bir geçiş uğruna kıpırdıyordu
çok unutkandı ve tüm renkleri içmişti

II TABAKA
PD/106.4

Nasturi
gömme töreni adına
kuşluk vakti
tüm ağaçlar birden tutuşmuştu
oradan buradan unutulmuş
demir mazgallı halkalar
kayalıkların mührüydü

iç ılıklık
Öbür
iç yağmurla
beslenecekti
iç bölgeye
tabana
serpilen sedef safir sel
üçlü üçgen
kokulu çağla karma
düzensizlik modüslerinde
tek tük yere çarpılıyordu
pembe bir kız
sarı kıpkırmızı kesilmişti saçları
sırtı siyah bir ayla yarık
yeryüzü yasaktı betimde ve kalın kitapta
zehirli otların yaşadığı
bilinçsizlikti

III TABAKA
IR/192.22

Ey denizlerden gelen haberci beyaz rüzgâr saçlı
kolların mermer
mermerden de öte
yabancı bir zamanla karışık saçların
kırılmış dudak ucundaki sözle harap
şimdi saydam ruhumun süzgecinde
kırmaktasın uzam kızılına dümenini.

Temmuz 99

Abdülkadir Budak

ESKİ DEFTER

Bir şair demişti ya "askerim ağzım kuşlardan"
Ben de bir dönem öyleydim, daha çok da öyleydim
Tayinim ürkek ceylanın gözlerine yapıldı
Bahar kur'alarından hep güz çektim efendim

Postalın yol bilgisi beni aştı her zaman
Kaputum kuş yuvası için elverişliydi
Ağlatmaya başlar ya bir mektup zarftan
Eğitim molasında nişanlı bir askeri

Yağmurla yıkanmış tören alanlarından
Terfi edip çıkamazdım saksıdan bir bahçeye
Üstüme kış örttüler yaz gününde efendim
Askerdim üşümedim, dondum kaldım sadece

Gizli bir kuş teleğiyle kışlanın duvarına
Gece nöbetlerinde dörtlükler yazan bendim
Yüreciği el yakan kurşun asker olarak
Terhis ettiniz beni, sağolunuz efendim

Bejan Matur

KÖR BİR MARAŞ BIÇAĞI

Kör bir Maraş bıçağının üzerinde
bir Urartu sikkesinin taşıdığı motiflerle
Şu yazılıydı:
"İçimizdeki ve üstümüzdeki anlatılamaz olana"

1.
Bir şey değişmedi.
Anlaşılacak bir şey yok.
Sadece bedenimi kesen suyun
Uzaklığına bırakabilirim kendimi
Anlamak için gitmeyi
Giderken ölmeyi.

Bir şey değişmedi.

2.
Güneşin erittiği şarkı söylendi burada
Ölümün tükettiği şarkı.
Dağlara yürümekle anladığım dikenlerin dili
Söyledi bana
Gitmeliyim
Gitmiş tüm kavimler gibi.

Dinledim şarkısını dikenlerin
Acıtmak için yaratıldıklarını bilmiyorlar.
Bıraktıkları gölge kadar olduğunu hayatın,
Küçük sıradan.
Taşlarla konuşuyorlar
Gece ay ışığıyla.
Böceklerle dostluğu onların
Toprağın katı yatağıyla

Öldüm ben
Varlığın uykusunda uyuyarak
Ve bakındım
Her yer kurak
Her yer kurak

3.
Uyansın buradan bir acıyla, bir gece yarısı
Sürülen kavim.

Kuyulardan
Asma dallarından
Ve utancı örten varlığından incirin
Kim daha eskiydi?
Kim dünyada olmanın bir gölgeyle
Bir olduğunu bilir?
Toprağın üzerinde ve altında yeni olmayana
Diyen gümüş sikke kaç bin yıllık?
Zaman hızla geçiyor sanıyordum.
Yalan.
Geçmiyor
Birikiyor acısı kavimlerin
Tarih bırakmıyor zamanı kuyusundan.

Kör bir Maraş bıçağını taşlara sürtüyorlar
Kan için.
Sulara karışacak
Ve unutulacak kan için.

4.
Biriktirdiği doğrudur suyun hayatı
Büyüttüğü.
Ama burada,
Bu derin vadide kıvrılarak kaybolan nehir
Götürüyor ruhunu kavimlerin.
Götürüp ölümlerini denizlerin diplerinde saklıyor.
Ölümlerini onların, balıklara söyletiyor
Şakayıkların titrekliğine katıyor düşlerini
Mercanların sabrına.

Kör bir Maraş bıçağını biliyorlar bir taşla
Kan için.
Sulara karışacak ve unutulacak
Kan için

5.
Gece oldu
Yolu bitmemiş kavmin ürpertisi
Sardı beni
Gitmeliyim.

Kesilmeden önce bir kurban
Konuşur
Vardır söyleyeceği.
Ben duydum.
Eğildim ve bir kuyuda gördüm göğü
Dünyaya göz olmuş kuyunun nemi
Söyledi bana;

İçindeki ve üstündeki anlatılamaz olan
Aynıdır aslında
Aynılığındandır ki
Avutmaz.

Ahmet Ada

KIRGIN

o zaman ben hititli bir çocuktum
aşk olmasa ne kadar huzurlu olurdum
eski kışlarda yeni yazlarda
aşkla bir parça yıkık
beklerdim çift kanatlı kapılarda
tuhaflık işte, beklerdim akşama kadar
mis kokulu saçlarınla geçişini
yağmurda, yağmurun içine dolardım
atkestaneleri, erguvanlar yürürdü benimle

o zaman aşk bir deniz feneriydi
benden içeri aydınlatırdı iç avluyu
şahnişinli, eyvanlı evin taş ustası
babam hititliydi
onunla yaz mı denir
gökyüzü sinemasına giderdim
yakışırdı babama umutsuzluk çiçeği

sonra işte tren dolu ayrılıklar
istasyonda babamın el sallayışı yıllara
o zaman parasız yatılı okurdum gökyüzünü
ay ışığında kırgınlıklar
karanfilin kokusu olmasa çekilmezdi dünya

karlı kış sabahı bayram arefesi
çekilir miydi ayrılık aşk olmasa

Mahmut Temizyürek

KISA TANRI TARİHİ

... ve tanrı kadındı baştan
kasıklarında bulduğu ateşi
bir patlamayla doğurdu
sonra duruldu döne döne
ve süt sağdı, ekin ekti, emzirdi
doksandokuz memesiyle
ağzı sonsuz boşluk olan evreni
Avcılar eve gelmeden önceydi.

Zeus muydu yıldırımı ok gibi kullanan
Baskında başı dik yay gibi kaldı kadın
Dimdik, donuk ve yenik baktı
Ateşini gizledi geceye, yıldızlara
Oyunla savuşturdu avcı vahşetini
... ve tanrı şımarık bir oğlana döndü...

Aşk ateşi küllendi Ağıtçı Hürmüz'ün
Destancı Ehrimen çiftçiliğe
Buyrukçu Musa çobanlığa başladı
Hikâyeci İsa ağaç yontardı
Baba mesleği geleneğince.
Şair Muhammed borsanın en uzun
vadeli yabancısıydı
Issız çölde deve çanlarını
kâinat uğultusu gibi dinlerken
çölün dinmez ateşini evren diye içerdi
... ve tanrı henüz gençti ve erkekti...
Yalnız olmasın da ne yapsındı.

Ehrimen'i duasına çıktığı yağmur boğdu
İsa yonttuğu ağaca çivilendi
Güttüğü koyunlar yedi Musa'yı
Muhammed'in tebaası
petrol borsasına yatırdı develerini ve kaybetti
sonra, ya sonra...
"... tanrı kalpten öldü!"
... ve zaten yaşlıydı ve erkekti...

Avcılar kaldırdı cenazesini...

Funda Tuğrul

kanıt

ellerim bedenimin en ağır yeri
(hep kanıt istiyorsunuz hep kanıt!)
yangından dokunmuş yedeksiz bir gömlekle geziyoruz

(buna gerek yok buna gerek yok!)
düşmek için bu ülkenin kenarına süpürülmek gerekmez
ellerim bedenimin en ağrıyan yeri

evimin duvarlarını dinliyorum
(hep kanıt istiyorsunuz hep kanıt!)
harcını mürdümeriği kurusu kokulu karanfillerden kardım
yoksa, adres defterlerimi hiç durmaz yakardım
ellerim bedenimin en vermeyen yeri

(bu anlamsız bu anlamsız!)
sesi ve ışığı şimdi istiyorum
ellerimle eşzamanlı
ellerim bedenimin en inatçı yeri

ellerim
ruhumun namusu
(hep kanıt istiyorsunuz hep kanıt!)
ellerim bedenimin en inançsız yeri

1998

çarpışma

kopyalanmış hayatların peşinde
gece ve gündüz soluklanmadan
kopyalanmış bir düşle
çarpışmayı
bekliyorum

umuttan düşe düşe
ellerim bereli
dokunsam kan değecek

gözüm
konuşmadan ağlıyor
geçmişleri teşhis etmek için hep beni çağırıyorlar
dokunsam kan değecek

bir sevinç ağacı
boyasa kendini sahici, kandan bir dile
gözüm gülecek
umuttan düşe düşe

bu hayat,
diline hiç sahip olmamış bir erse eğer
sevincim geç gelecek
yani bütün merhabalar aynı tekerlemeye açılacaksa
umuttan düşe düşe
ellerim berelenecek
dokunsam
herkese...

1998

Halil İbrahim Özcan

kavgalı küçük fener

1.
üflenti bir seyyah azarıdır
aşağılardan ezbersiz çekilen
sürgün bir hayat uğruna
düşülen yollarda
ellerimi bana bırakarak geriden
diyor ki hayır
hangi acı seni zorlarsa eğer konuşturmaya
saf cehaletine bürün
hatırla ve sus

2.
sonradan her şey sonradan başlıyor
kalbine yük olan ölümlerde

3.
atlatacağın belalar sultanıdır
ipini cebinde taşıdığın uçurum

4.
koynuna akan yılanla
ses ve dokunuş
yeminsiz yalanlara emanettir
tuğralı kabza hatırına
kabulsüz bakışları bahtiyar kılan

5.
hayatın kusmuğu endişede
hepimiz orospu çocuklarıyız

6.
defne kokularına sarılı
ödentisiz hayatların içinde
hangi birimiz kalıyor ki mezarsız

7.
madalyalar koltuk kabartan korkularıdır

8.
toprak kokuyor ağlayışım
ateşler düştükleri yerlere
kalbim daralıyor
kalbim:
kalbimden kime ne?

9.
yüzüm haritalarda traşsız

10.
yazık kendime bile soğuyorum
bir ters bir düz kahkahalarda

11.
Beyrut
su çiçeği kanımın
beslediği beldede
azade geçen bir ömür

12.
öyleyse nedendir bu hatırlayış
daldığın kuyu ağzında
fotoğrafından sana bakan haykırış

Nilüfer Zengin

Yüzyıl Sonu

serinliğini senin
aradım gözlerinde
gözlerinde ... serinliğini
buldum
aramaktan vazgeçince
gözlerinde

Mayıs 97

"bir aydınlandı..."

bir aydınlandı bir karardı kent
korkudan bakamadım

seslendim yoktun
ansızın yüzler

ve *iyilik* gibi uzadı
dalgalar
giydirilen kanlı giysiler
ansızın *yüzler*
de yaralar uzadılar

gittiğimiz için ağladım bir gün
kötülük diye
bir ölüme

7 Ağustos 97

"Bu tuhaf..."

Bu tuhaf umudun içine bırakıyor,
elleriyle

Neden sonra
Çekip çıkarıyor

Enver Topaloğlu

)

GÖVDESİNDEN AYRI UÇAN PERVANE

– Ali'ye

(hiçbir zaman telafi edemeyeceğimiz bir şey vardır
on beşimizdeyken evden kaçmamış olmak.
W. Benjamin)

biliyorum
minesi olabilir incisi olabilir
aşk herkesi sevindirebilir
–ne var bunda değil mi–
her şeyin başı dönüyor oysa
devriliyor bir bir bardaklar tabaklar
sürüyor tehdit
yumsan gözlerin açılmayacak bir daha
çoktan hazır mutfak banyo
odalar ve coşku

ah ölüyor
çiçekler balıklar
hassas olan her şey ölüyor ama
ben bu daireden çıkamam
beni anla

sarı kanatlı bir yelkovan
siyah zırhlı bir troyalıdır akrep
biliyorum diyeceksin
şurda tam
kalbimin ortasında

özlem değil
müjde değil
dilimi parça parça eden sebep

yalnızlık olsa hazinedir derdim
yalnızlık herkesin kalesi de olabilir

nedir ali abi
yurt dediğin nedir fakat
bir ince dut dalı
kimine yuva
kimine darağacı

iyiyim diyorum ya
iyiyim
şiir halinde kimi
aşk halinde kâh

yine de bir boşluk dünya

Bayram Balcı

canıma değmez hayat

düşlerle geçtim dünyevi ağrılardan
kazıdım ardımdaki sansarizini
tanrılara ait hiçbir şey yok şu dünyada
hayat sonsuz. aşk ölümsüz değil asla

gülkanı aktı kalbime. bir dalı olmalı yaprağın
yatağını bulamayan nehir kadar sancılıyım
geçerken çemberinden bir aşkın
hayatın saçlarını doladım avuçlarıma

içinde ihanet sözcüğü geçen kitapları yaktım
veba günlerinde yeşeren bir çiçektir çünkü aşk
ayrıntılar gizler kokusunu ve kiraz bahçelerde
her zaman çalınacak bir şeydir çocuklar için

aşkın sağlaması mutluluk etmez
kuşların yalnızlığı vurur sabahı
yağmurlar yağar üzerime
iliklerim ıslanır da canıma değmez hayat

tanrılara ait hiçbir şey yok şu dünyada
çözülür elagözlü zamanın kanpıhtısı
ve bir aşk daha düşer yakasından devletin
yalanlar kendini bu rüya

6.8.1998